Walter Curt Behrendt

Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur

(14.90h
4,
L

PURCHASED BY THE

MARY STUART BOOK FUND

ESTABLISHED 1893

THE COOPER UNION LIBRARY

NK
780
B4x
CHM

Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur

Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur

Von

Walter Curt Behrendt

Mit 29 Abbildungen

Deutsche Verlags-Anstalt
Stuttgart und Berlin 1920

NK
780
B4k
CHM 145.058
B421K

Alle Rechte vorbehalten

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt
in Stuttgart

328487

Es ist unser Geschick, in einer Zeit zu leben, in der die Kunst zusammengebrochen ist wie ein gestürzter Baumriese, dessen Geäste und Gezweige nun zerknickt und zerrissen umherliegen. Man vermutet zunächst wohl, daß ihn irgendein gewaltiger Gegner, ein Blitzstrahl, mit der Kraft seiner Vernichtung zerschmettert habe. In Wirklichkeit aber waren es Würmer, die ohne Ruhm und ohne Größe ihn langsam zu Boden streckten. Sie wirkten ebenso sicher wie Fäulnisbrand und zeugten sich aus den lichtlosen Grundtiefen der Menschenseele heraus.

Eine solche Erscheinung zeigt sich jedesmal, wenn geistige Ebbe eintritt und den Boden bloßlegt, auf dem sich mit der Zeit immer mehr geheimer Unrat angesammelt hat, sei es schneller und haufenweise, wie von Karren ins Wasser gekippter Schmutz, sei es langsam und allmählich, wie der Staub, den auch unsere höchsten Empfindungen abscheiden.

Der Lauf der Dinge vollzieht sich so in regelmäßigem Wechsel: die Kunst sinkt zum Niedergang und zerbröckelt und beginnt wieder aufs neue wie ein Kind, reift Wachstum und Vollendung entgegen und entwickelt sich vom Leben zum Tode, ohne daß etwas von ihr sich verlöre. Sie überträgt sich und formt sich um. Die Ursache alles Verfalls und aller Blüte bleibt immer das geistige und sittliche Moment der betreffenden Periode.

Unser Geschick nun ist es, auf einer solchen Grenzscheide zu stehen und in einer Zeit zu leben, in der die Kunst einem gestürzten Baumriesen gleich am Boden liegt, in der wir gleichzeitig jedoch auf Felder mit neu aufgrünenden Saaten sehen. Gerade ein solcher Zeitpunkt aber ist wertvoll und jedes Symptom verdient unsere Beachtung — ebensowohl die Zuckungen der Sterbenden als auch das Schreien der neu zur Welt Kommenden. Eilen wir also, diese Momente festzuhalten, bevor es zu spät ist, bevor uns der Strom zu weit fortträgt oder bevor uns der blendende Glanz des Werdenwollenden die Trostlosigkeit des Gewesenen vergessen läßt.

Henry van de Velde.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit, die im Auftrage des Verlages im Jahre 1912 begonnen wurde, war als ein Führer in die Gegenwart gedacht. Sie sollte einen zusammenfassenden Überblick über die gegenwärtigen Anschauungen und künstlerischen Ziele auf dem Gebiete des Kunstgewerbes und der Architektur geben. In diesem Sinne ist der Schwerpunkt mehr auf eine übersichtliche Gliederung des umfangreichen Stoffes gelegt worden, auf eine Darstellung der geistigen Triebkräfte der Bewegung und ihrer inneren Zusammenhänge mit den sozialen und kulturellen Problemen der Zeit, als auf eine lückenlose Aufzählung und objektive Wertung der Tatsachen im Sinne philologischer Geschichtschreibung. Für eine solche Darstellung historischen Charakters schien dem Verfasser im übrigen der Gegenstand noch nicht reif zu sein. Da der Kampf um den Stil noch nicht entschieden ist (und auch in absehbarer Zeit wohl noch unentschieden bleiben wird), so ist es erklärlich, daß im einzelnen häufiger noch von einem großen Wollen und von weitgesteckten Zielen berichtet wird, als schon von den greifbaren Ergebnissen eines gleichwertigen Könnens. Daß im einzelnen die Leistungen Deutschlands in dieser Darstellung den breitesten Raum einnehmen, erklärt sich nicht nur durch die vermehrte Aufmerksamkeit, die selbstverständlich den Ereignissen der engeren Heimat zugewendet wird, sondern hat auch eine innere Berechtigung dadurch, daß in der Tat Deutschland den stärksten unmittelbar praktischen Anteil an der künstlerischen Bewegung hat, die den Gegenstand dieses Buches bildet.

Die Arbeit am Manuskript mußte aus äußeren Gründen mehrfach unterbrochen werden und wurde schließlich, nachdem der Verfasser ins Feld gerückt war, ganz eingestellt. Als die Arbeit dann nach Beendigung des Krieges wieder aufgenommen und abgeschlossen werden konnte, waren die Bedingungen, von denen ursprünglich bei

der Anlage des Buches ausgegangen war und auf die auch der Ton des Buches gestimmt ist, durch die gewandelten Zeitverhältnisse von Grund auf geändert worden. Auch für die künstlerische Bewegung, von der die vorliegende Arbeit handelt, bedeutet der Weltkrieg zumindest einen Abschnitt, wahrscheinlich sogar den Abschluß. Dennoch wird von den Ereignissen in dem Buche noch immer gesprochen, als ob sie sich in Fluß befänden, und es ist auch an dieser ursprünglichen Fassung nichts geändert worden, obwohl inzwischen ein vollständiger Bruch mit jener Weltanschauung vollzogen wurde, die, wenn auch bisweilen leise schon angezweifelt, doch die Grundstimmung dieses Buches bildet.

Da die vorliegende Arbeit in erster Linie für einen weiten Kreis kunstinteressierter Laien bestimmt ist, so wurde im einzelnen auf einen Nachweis der benutzten Literatur verzichtet. Für den Kundigen werden ohnedies die Quellen, aus denen der Verfasser ausgiebig und mit Erfolg geschöpft hat, leicht zu erkennen sein.

Der Verfasser hofft, daß trotz der wiederholten Unterbrechungen an der Arbeit ein leidlich einheitliches Werk zustande gekommen ist, das freilich, ganz entgegen der ursprünglichen Absicht, in manchen Teilen schon wie eine geschichtliche Darstellung wirkt. Allen, die den Verfasser durch ihre wertvollen Vorarbeiten wirksam unterstützt haben, sei an dieser Stelle aufrichtig gedankt.

Berlin, im Oktober 1919

W. C. Behrendt

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung: Die Konstellation 13

Kunst und Gesellschaft — Einfluß gesellschaftlicher Bindungen auf die Kunst — Beziehungen zwischen Lebensform und Kunstform — Soziale Umbildung im 19. Jahrhundert — Großbetrieb und Großstadt — Nationalismus des Geisteslebens — Kapitalisierung der künstlerischen Produktion — Folgerungen.

Erster Teil: Das Kunstgewerbe 21

Erstes Kapitel: Die Kunst des 19. Jahrhunderts . . . 23

Der Schönheitsbegriff des Klassizismus — Goethe und Winckelmann — Die Kunst als Bildungsprodukt — Der Bruch mit der Überlieferung — Schinkel als Prototyp des Jahrhunderts — Beispiele intellektueller Kunstbildung aus Architektur und Kunstgewerbe — Kritik der Bildungskunst — Gottfried Semper — Surrogatkunst — Kulturtendenzen — Bemühungen um einen neuen Stil — Ursprung der kunstgewerblichen Bewegung.

Zweites Kapitel: Die neue Gesinnung 30

1. Der Sozialismus als Erwecker 30

Sozialismus als Weltanschauung — Die Künstler und der Sozialismus.

2. Das Beispiel Englands 33

Folgen der Industrialisierung auf das Kunsthandwerk — Reaktion — Gesinnung der englischen Bewegung — Rückkehr zu Handwerk und Zunft — Ethische und pädagogische Ziele — Ruskin — Morris — Das rote Haus — Die Werkstätten von Merton Abbey — Norman Shaw und seine Bauschule — Das englische Kunstgewerbe — Die Arts and Crafts Society — Reform der Kunsterziehung — Werkstättenunterricht — Ergebnisse.

3. Die Utopie des neuen Stils 46

Romantik und Gegenwartsbewußtsein — Belgien — Bejahung des Zeitgeistes — Henry van de Velde — Die Schule des Naturalismus — Kunstbegriffe des neuen Stils — Zweckmäßigkeit, Materialgerechtigkeit und Logik der Konstruktion — Sempers „Stil" — Neue Werkstattüberlieferung.

Seite

Drittes Kapitel: Die neue Form 55

Der Impressionismus als Wurzel des neuen Ornaments — Der Impressionismus als Malstil — Versuche zur Weiterbildung — Der Neoimpressionismus — van Gogh und Munch — Die Sehnsucht nach Ausdruck und der Drang zur Synthese — Die Flucht ins Kunstgewerbe — Das Ornament als Symbol — Belgien und Henry van de Velde — Holland, Dänemark und die skandinavischen Länder — Deutschland — Kritik des neuen Ornaments — Die Überwindung der akademischen Überlieferung.

Viertes Kapitel: Reaktion 74

Der Wille zum Stil, die Autodidakten und die Männer vom Fach — Fehlende Resonanz — Beschränkte Anerkennung des Reformprogramms — Der Einfluß des Naturalismus — Überlieferung und Reaktion — Rückkehr zum Klassizismus und Biedermeier — Das Wiener Kunstgewerbe — Reform des Unterrichts — Zurückdrängung des bildenden durch das dekorative Formprinzip.

Fünftes Kapitel: Das Kunstgewerbe als Ware . . . 88

Der Kampf um den Markt — Qualitätsforderungen — Materielle und geistige Qualität — Der Marktwert der geistigen Qualität — Das Problem der Qualität im Kunstgewerbe eine Frage der Betriebsorganisation — Zusammenarbeit von Kunst, Industrie und Handel — Der deutsche Werkbund — Der industrielle Unternehmer — Das Qualitätsideal des Werkbundes und der alte Zunftgedanke — Die Arbeit als sittliche Tat — Der Erfolg des Werkbundgedankens — Nachahmungen im Ausland — Massenware und Typus — Zukunftsfragen.

Sechstes Kapitel: Die Leistung 100

Buchkunst — Das Plakat — Gewebe — Keramik, Porzellan, Glas — Schmuck — Metallarbeiten — Möbel — Bilanz.

Zweiter Teil: Die Architektur 123

Erstes Kapitel: Akademie und Leben 125

Alleinherrschaft des Renaissanceideals in der modernen Baukunst — Das Wesen dieses Ideals — Das dekorative Formprinzip — Die Kunst der Verhältnisse — Ausbreitung des Renaissanceideals — Letzte Ausprägung im Klassizismus — Travestierung und Erneuerung der Tradition — Folgen — Gegensatz zwischen Akademieideal und Lebensforderung — Das neue Streben nach Ausdruck und Charakteristik — Das Beispiel der Ingenieure — Die neue Monumentalität — Zukunftsaufgaben — Neugestaltung

Seite

des Unterrichts — Abkehr vom Renaissanceideal als Grundbedingung für einen neuen Baustil.

Zweites Kapitel: Bürgerliche Baukunst 138

Die Familie als Träger der Wohnbaukunst — Antike und Mittelalter — Die Gesellschaft im 18. Jahrhundert — Auflösung der Familie und der Gesellschaft im 19. Jahrhundert — Wirkung auf den Wohnbau — Das Miethaus als Typus — Der Wohnhausbau in England — Nationale Wohnsitten — Das englische Landhaus — Das Stadthaus — Das deutsche Wohnhaus — Landhaus und Garten — Kleinhäuser und genossenschaftliche Siedlungen — Das private Baugewerbe — Das großstädtische Stockwerkhaus — Einheitliche Blockgestaltung — Förderung der Wohnbaukunst durch Hebung der Wohnsitten.

Drittes Kapitel: Öffentliche Baukunst 174

Die Architektur als Mittel der Repräsentation — Bedeutung der öffentlichen Baukunst in der Gegenwart — Bureaukratisierung des öffentlichen Bauwesens — Der Baubeamte — Bauluxus — Vielheit der Grundrißgestaltung — Mangel an monumentaler Gesinnung — Denkmal- und Kirchenbauten — Friedhofskunst — Verwaltungsgebäude — Bibliotheken und Museen — Universitätsbauten und Schulen — Krankenhäuser und Altersheime — Theaterbauten — Überwiegen des Begrifflichen in der öffentlichen Baukunst.

Viertes Kapitel: Die Bauten des Welthandels und des Weltverkehrs 201

Neue Raumbegriffe, neue Massenbewältigung, Steigerung des Maßstabes — Neue Konstruktionen — Das Eisen als Baustoff — Die Wissenschaft der Statik — Der Bauingenieur als Beruf — Über die Ausbildung der Ingenieure — Formbegriffe des Eisenbaus — Der Eisenbetonbau — Industriebauten — Der sogenannte Heimatschutz — Das Warenhaus — Das Kontorhaus — Wolkenkratzer — Der neue Formenwille.

Fünftes Kapitel: Die Stadt als Bauaufgabe 227

Die Großstadt als Schöpfung der kapitalistischen Wirtschaftsepoche — Zunahme und Wachstum der Städte — Folgen der schnellen Entwicklung — Die Aufgaben des Stadtbaues — Das Verkehrsproblem — Der Fernverkehr und die Eisenbahnanlagen — Der innerstädtische Verkehr — Verkehrs- und Wohnstraßen — Die Wohnstadt — Vororte und Gartenstädte — Auflösung der Großstadt — Freiflächen, Park- und Gartenpflege — Das Vorbild Amerikas — Die Geschäftsstadt — Konzentration in der City — Organisationszentren des Stadtbaus — Die Überwindung der Großstadt.

Seite

Schluß: Rückblick und Ausblick 265

Die Wirkungen des Weltkrieges — Veränderte Grundbedingungen — Das Streben nach Ausdruck und die religiöse Sehnsucht — Religion und Architektur.

Sachregister 268

Namen- und Ortsregister 273

Verzeichnis der Abbildungen

Morris, Wandteppich . . . . . Zwischen Seite 32 u. 33
Obrist, Vorhang . . . . . „ „ 32 „ 33
Endell, Vorhang . . . . . „ „ 48 „ 49
Eckmann, Beleuchtungskörper . . . . . „ „ 48 „ 49
Pankok, Holzsäule . . . . . „ „ 48 „ 49
Pankok, Notenschrank . . . . . „ „ 64 „ 65
van de Velde, Speisezimmer . . . . . „ „ 64 „ 65
Riemerschmid, Wohnzimmer . . . . . „ „ 80 „ 81
Behrens, Speisezimmer . . . . . „ „ 80 „ 81
Paul, Schiffskabine . . . . . „ „ 96 „ 97
Lalique, Schmuck . . . . . „ „ 96 „ 97
Lettré, Schmuck . . . . . „ „ 96 „ 97
Kopenhagener Porzellan . . . . . „ „ 112 „ 113
Hoffmann, Gläser . . . . . „ „ 112 „ 113
Beggarstaff, Plakat . . . . . „ „ 112 „ 113
Arbeiterhäuser, London . . . . . „ „ 144 „ 145
Bonatz und Scholer, Zeppelindorf . . . . . „ „ 144 „ 145
Tessenow, Landhaus . . . . . „ „ 160 „ 161
Schmalz, Treppenhaus . . . . . „ „ 160 „ 161
Fischer, Garnisonkirche Ulm . . . . . „ „ 176 „ 177
Berlage, Börse in Amsterdam . . . . . „ „ 176 „ 177
Saarinen, Bahnhofgebäude in Helsingfors . . „ „ 192 „ 193
Behrens, Rheinbrücke bei Köln . . . . . „ „ 192 „ 193
Sturzenacker, Bahnhofshalle Karlsruhe . . . „ „ 192 „ 193
Speichergebäude, Duluth . . . . . „ „ 224 „ 225
Poelzig, Geschäftshaus . . . . . „ „ 224 „ 225
Mebes, Bürohaus . . . . . „ „ 224 „ 225
Poelzig, Großes Schauspielhaus Berlin . . . „ „ 240 „ 241
Wolkenkratzer, Neuyork . . . . . „ „ 240 „ 241

Einleitung

Die Konstellation

Jede zusammenfassende Betrachtung neuerer Kunstzustände muß notgedrungen mit einer Prüfung der allgemeinen Voraussetzungen beginnen, die der Entfaltung und Ausbreitung künstlerischer Tätigkeit in der Gegenwart geboten sind. Die Kunst ist nur ein integrierender Teil der Gesamtkultur; ihre Schicksale werden daher entscheidend immer durch den allgemeinen Zustand des Zeitgeistes und der umgebenden Sitten mitbestimmt. Das Gesamtbild der künstlerischen Entwicklung müßte also unvollständig, die kritische Wertung ungerecht und einseitig bleiben, wenn die Kunst für sich, als Einzelerscheinung des Geisteslebens und losgelöst von der Gesamtkultur betrachtet würde. Das gilt allgemein; es gilt in verstärktem Maße für die Gegenwart, deren Geistesleben unter dem Einfluß einer völlig veränderten und ständig sich noch verändernden Gesellschaftsordnung steht.

Bevor wir daher die mannigfachen, von einem starken Willen geführten Bestrebungen betrachten, die auf eine gründliche Erneuerung der gewerblichen und architektonischen Künste abzielten, bevor wir den Kampf um den Stil, den wir in seinen einzelnen Stadien als Zuschauer erlebt haben, in seiner allmählichen Entwicklung verfolgen, müssen wir zunächst die Konstellation der geistigen und gesellschaftlichen Kräfte untersuchen, unter der dieser merkwürdige Kampf sich abspielt. Dabei erinnern wir uns eines weisen Wortes von Wilhelm Riehl, der einmal gesagt hat, daß die gesellschaftlichen Zustände weit tiefer auf die Kunst zurückwirken als die politischen und daß ein fröhliches Aufblühen der Kunst vor allen Dingen Wahrheit, Ruhe und Behagen des sozialen Lebens voraussetzt. Das will sagen: nicht politischer Aufschwung fördert die Kunst. Die Glücksfälle der Politik und die starken Tatsachen siegreicher Kriege, die vielleicht zu einer wirksamen Steigerung des Nationalgefühls ausreichen mögen, wirken durchaus nicht mit gleich

belebendem Erfolg auch auf die Kunst zurück. Die Kunst ist — die Geschichte bestätigt es an vielen Beispielen — unabhängig von den unberechenbaren Wechselfällen der Politik. Sie ist dagegen aufs engste verknüpft mit jenen sozialen Mächten, die in einem fest gegliederten, zu reicher Eigenart entwickelten Gesellschaftsleben wirksam sind. Die Kunst ist das Werk einer sozialen Gemeinschaft, sie gibt einem allgemeinen Wollen und Fühlen formalen Ausdruck, sie schafft einer Lebensidee allgemeinverständliche Symbole. „Was im Leben als geistig anerkannt wird, gestaltet sich in der Kunst" (Schnaase). Ein solches Gemeinsamkeitsgefühl und geistiges Gesamtbewußtsein vermag sich nur in geschlossenen, durch gemeinsame Lebensauffassung und Lebenshaltung, durch Recht, Sitte und Überlieferung verbundenen Gesellschaftsgruppen zu entwickeln. Erst wenn innerhalb solcher Gruppen für die wichtigsten Fragen des sozialen Lebens eine anerkannte Lösung gefunden ist, wenn in allen religiösen und geistigen Dingen Übereinstimmung herrscht, dann bilden auf dem Boden gemeinsamer Überzeugungen einheitliche Lebensformen von selbst sich aus.

Damit aber sind für den Künstler die unerläßlichen Voraussetzungen gegeben, die er für seine Arbeit braucht. Aus der Einheitlichkeit der Lebensformen, deren charakteristische Besonderheit die einzelnen Gesellschaftsgruppen miteinander verbindet und gegeneinander abscheidet, entwickeln sich bestimmte, allgemein anerkannte Bedürfnisse. Dabei ist es ohne Belang, ob diese Bedürfnisse mehr äußerlich repräsentativer oder ob sie seelisch geistiger Art sind. Genug, sie sind vorhanden. In diesen Bedürfnissen wird der künstlerischen Tätigkeit ein lebendiger Stoff dargeboten, der nach Gestaltung, nach Form und Ausdruck verlangt. Es werden der Arbeit des Künstlers allgemeingültige Inhalte gegeben, seine Tätigkeit erhält einen lebendigen Sinn, indem sie unmittelbar mit den klar ausgesprochenen Forderungen des gesellschaftlichen Lebens verknüpft wird, und seine ganze Schaffenskraft kann sich nun auf die Gestaltung dieses Stoffes, auf die Befriedigung dieser lebendig empfundenen und allgemein anerkannten Bedürfnisse konzentrieren. Unter solchen Voraussetzungen gibt es für ihn keine Richtungen und keine Programme, wie sie für das Kunstleben der Gegenwart charakteristisch sind; er kennt nur eine Forderung: einer ungestillten Sehnsucht mit der Kraft seines beherrschten Könnens Erfüllung zu geben. Und indem die Gleichheit der Anschauungen und die

Einheit der Lebensformen alle Fragen des Bedürfnisses regelt, gibt sie zugleich auch Richtlinien für seine Erfüllung. Einheitliche Lebensformen fördern die Entstehung einheitlicher Kunstformen: erst wenn sich im Schoße einer gefestigten Gesellschaft ein herrschender Lebensstil herausgebildet hat, sind die Voraussetzungen für die Entstehung eines Kunststils erfüllt.

Es zeigt sich ferner, daß die Wirksamkeit solcher sozialen Bindungen dem Künstler den bedeutenden Vorteil gefestigter Berufstraditionen sichert. Mit der Bildung geschlossener gesellschaftlicher Gruppen entwickeln sich zugleich auch feste Berufsgemeinschaften, soziale Organisationen, die auf der Grundlage eines gemeinsamen Standes- und Arbeitsinteresses beruhen. Sie züchten ein kraftvolles Standesbewußtsein, das auf strenge Schule und ehrbare, zunftgerechte Arbeit hält. Sie wecken das Verantwortungsgefühl unter ihren Gliedern und machen sich zu Hütern und Bewahrern gewerblicher und handwerklicher Geschicklichkeit und wertvoller Berufsgeheimnisse. Sie erhalten ein gesundes Qualitätsgefühl lebendig, das unsolide und fragwürdige Elemente auszuschalten bestrebt ist, und indem sie den Künstler von allen Seiten mit einem schützenden Wall fortwirkender Überlieferungen umgeben, in dessen Bezirk er sich frei und wohltätig beschränkt zugleich bewegt, erleichtern sie seine Arbeit und fördern den Fortbestand einheitlicher Formen. Erst auf dem festen Grund einer geschlossenen Gesellschaftskultur vermögen sich seine natürlichen Gaben voll zu entfalten. Und mehr noch als Malerei und Plastik, die der persönlichen Freiheit des Künstlers weitere Grenzen gewähren, ist die Baukunst, deren Schicksal zur Hälfte immer eine Bauherrnfrage ist, und das ihr dienstbare Kunstgewerbe, dessen Meisterschaft zum guten Teile auf handwerklichen Traditionen beruht, von der Wirksamkeit solcher sozialen Bindungen abhängig.

Nicht so sehr in der antiken Welt, wo der Staatsgedanke übermächtig war und wo eine Gesellschaft im heutigen Sinne noch nicht bestand, wo die geistige Idee im Gemeinwesen des Staates gipfelte (und wo es daher auch eine große, diese Idee verkörpernde Monumentalkunst gab), wohl aber zu allen Zeiten der neueren Geschichte sind die Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft deutlich erkennbar. Immer sind es bestimmte soziale Gruppen, die, durch gemeinsame geistige Interessen verbunden, zu Trägern des Kunstlebens werden. Unbewußt repräsentieren sie das

Kulturgewissen der Zeit. Im Mittelalter war es das junge, durch Handel und Gewerbefleiß erstarkte Handwerker- und Bürgertum, im 17. und 18. Jahrhundert die in üppigem Wohlstand, in Glanz und Luxus der äußeren Lebenshaltung sich überbietende Hof- und Adelsgesellschaft, in der die Kunst ihre starken Wurzeln trieb. Und daneben fand in einem gesunden, urwüchsigen und selbstbewußten Bauernstand eine mannigfaltige, echt handwerkliche Volkskunst, die in der Gestaltung und Ausstattung des Bauernhauses ihre Aufgabe sah und, aufs engste mit dem Boden verknüpft, sich in jeder Landschaft zu besonderer Eigenart entfaltete, einen kraftvollen Rückhalt. Allenthalben arbeitet der Künstler für bestimmte, aus den festen Lebensgewohnheiten und -ansprüchen erwachsende Bedürfnisse einer Gesellschaftsschicht, in der er lebt, in der er wurzelt und die er aus persönlicher Fühlung kennt. So erwuchsen seinen natürlichen Gaben die stärksten Hilfsquellen aus den sozialen Bindungen lebendig wirksamer Gesellschafts- und Berufstraditionen. Als das schöpferische Organ einer gefestigten Gesellschaft war er in seinem Arbeitsgebiet Diener und Herr zugleich, gefördert und gehalten von einer allumfassenden Gemeinsamkeitsidee. Und als unverkennbare Wirkung dieser sozialen Bindungen ergab sich jene Einheit der Ausdrucksformen, die das entscheidende Merkmal eines herrschenden Kunststils ist.

Die wohltätigen Schranken sozialer Gebundenheit sind im 19. Jahrhundert dann niedergerissen worden. Die französische Revolution pflanzte den Gedanken vom gleichberechtigten Staatsbürgertum in die Gesellschaft, und durch die fortwirkende Kraft dieser demokratischen Idee wurde die Kritik an der bestehenden sozialen Ordnung ständig wachgehalten. Mit dem Ausbau des Schul- und Erziehungswesens verbreitete sich die allgemeine Bildung und die Standesunterschiede innerhalb der Gesellschaft begannen sich zu verwischen. Zugleich entwickelte sich, gestützt auf die Erfolge einer unermüdlichen technischen und wissenschaftlichen Forscher- und Erfindertätigkeit, ein neues Wirtschaftssystem, der Industrialismus, der eine völlige Umbildung der alten sozialen Ordnung mit sich brachte. Unter Anwendung der von einer hochentwickelten Technik dargebotenen Hilfsmittel wurden die Formen der Produktion von Grund aus umgeprägt. An die Stelle der Handarbeit trat die Maschinenarbeit, der Kleinbetrieb wich der Massenherstellung, das handwerkliche Erzeugnis machte

der Fabrikware Platz. Die fortschreitende Entwicklung der Verkehrsmittel begünstigte eine rationelle Zusammenziehung der Betriebe und ermöglichte dadurch verbesserte Methoden der Gütererzeugung. Es bildeten sich, durch natürlich gegebene oder künstlich geschaffene Bedingungen vorbereitet, besondere Standorte der Industrie, wodurch dann wieder eine weitgreifende Umschichtung der Bevölkerung bewirkt wurde. Die Massen der Arbeitswilligen strömten in den Industrieplätzen zusammen, und die Folge war eine zunehmende Verdichtung der Bevölkerung an wenigen Punkten, die Bildung der Großstädte. Die Wirtschaft aber, durch die Erleichterung der Verkehrsmöglichkeiten von allen örtlichen Bindungen befreit, begann die Grenzen ihres Absatzgebietes mehr und mehr zu erweitern und sich im freien Wettbewerb zur Weltwirtschaft zu entwickeln.

Der im Gefolge dieser Entwicklung stehende Umschwung vollzog sich in atemraubendem Tempo und traf die Gesellschaft völlig unvorbereitet. Die Erfolge kamen so überraschend, sie überholten sich gegenseitig in ihrem Wettlauf mit solcher Schnelligkeit, daß es zunächst unmöglich war, die Zusammenhänge der neuen sozialen Entwicklung in ihren Ursachen zu begreifen, ihre Ergebnisse zu ordnen und die neugewonnenen Werte sogleich auch schon zu vergeistigen. Der wirtschaftliche Wettbewerb vollzog sich im freien Spiel der Kräfte, ohne Plan und Voraussicht, getrieben nur von den rücksichtslosen Sonderinteressen eines ungehemmten Individualismus. Ruhe und Beständigkeit des gesellschaftlichen Lebens wichen einem unbeherrschten Kampf aller gegen alle. Und in diesem Kampf sind auch die bestehenden Formen der Gesellschaft zermürbt und zerbrochen worden. Die alten sozialen Gruppen lösten sich auf, neue sind allenthalben in der Bildung begriffen. Als neue Mächte des sozialen Lebens beginnen sich zwei bedeutende Gruppen zu organisieren, das industrielle Unternehmertum und die industrielle Arbeiterschaft. Über alle sozialen Schichten wuchert der Umwandlungsprozeß der Lebens- und Gesellschaftsformen noch fort. Überall sind Ansätze und Spuren des Werdenden bereits zu erkennen, nirgends aber ist es schon gelungen, endgültige Bindungen zu entwickeln.

Als charakteristischer Grundzug der neuen, durch den wirtschaftlichen Aufschwung zu raschem Wohlstand gelangten Gesellschaft herrscht ein unumschränkter Rationalismus vor. Diese rationalistische Betrachtung der Welt bildet, nach Sombart, die Eigenart der kapitalistischen Denkweise, die „zur Begründung ihrer Handlungen einer

Aufdeckung der kausalen Beziehungen, einer Ordnung der Dinge nach der Kategorie von Ursache und Wirkung bedarf". Mit schöpferischem Unternehmungsgeist, mit unermüdlicher Rührigkeit und großartiger Willenskraft verbindet diese Gesellschaft einen ungeheuren Realismus der Gesinnung. Bei aller Fähigkeit zu technischer Erfindung ist sie doch arm an künstlerischer Schöpferkraft, bei hohem Wohlstand doch ohne Gefühl für kulturelle Verpflichtungen und bei aller Betriebsamkeit innerlich leer und ohne Empfindung.

Immer mehr sind, im Gefolge dieser Entwicklung, der Großbetrieb und die Großstädte zu Mittelpunkten des neuen sozialen Lebens geworden. Beide sind auch die eigentlich treibenden und tragenden Faktoren des künstlerischen Lebens geworden. Wie das Unternehmertum, sobald es sich organisiert und als neue soziale Gruppe zusammengefunden hatte, Beziehungen zur Kunst gesucht hat, so sind auch die Großstädte immer mehr zu Kulturzentren, zu Mittelpunkten des geistigen und künstlerischen Lebens geworden. Hier ist der Schauplatz, auf dem auch der Kampf um den neuen Stil in der Kunst ausgefochten wird.

Die Kunst hat in diesem großen sozialen Umwandlungsprozeß, in dem wir noch immer stehen und dessen Ende noch nicht abzusehen ist, an produktiver Kraft nicht minder wie an Ansehen und Wertschätzung verloren. Die einseitige Einspannung aller menschlichen Energie durch die exakte Wissenschaft hat zu einer gefährlichen Störung des Gleichgewichts geistiger Kräfte geführt, und die Hypertrophie des Verstandes mußte notwendig eine Verkümmerung anderer, nicht weniger wertvoller Geistesanlagen zur Folge haben. Sie hat eine starke Verminderung der seelischen und sinnlichen Kräfte bewirkt, und von dieser ungesunden Entwicklung ist am härtesten die Kunst getroffen worden. Denn ein Geschlecht, das „in deutlichen Begriffen mehr als in Bildern lebt und auf Kosten der Einbildungskraft seine Menschenvernunft ausbildet" (Schiller), wird für das Erlebnis der Kunst, die ja — produktiv wie rezeptiv — nichts anderes ist als ein sinnliches und seelisches Erlebnis, nur geringes Verständnis besitzen. Auch die Kunst ist für dieses Geschlecht zum Begriff geworden, und wie über den „nützlichen Hantierungen" die Befähigung zu künstlerischer Tätigkeit, das Talent zur Kunst schlechthin verlorengegangen ist, so ist auf der anderen Seite, in der Hast und Rastlosigkeit der Arbeit, auch die Fähigkeit künstlerischen Erlebens mehr und mehr abhanden gekommen. Wie

in dem sandigen Boden der Verstandesarbeit die Quelle künstlerischen Schaffens, die Freude zum formalen Gestalten, der menschliche Spieltrieb versiegt ist, so ist auch das seelische Bedürfnis nach künstlerischem Erleben mehr und mehr geschwunden. Die Kunst ist Luxus geworden, der Kunstbesitz befriedigt nicht mehr ein natürliches Lebensbedürfnis, sondern nur den Ehrgeiz und die Genußsucht der Besitzenden.

Und die Unrast der sozialen Verhältnisse hat auch die Existenzbedingungen der Künstler und Kunsthandwerker in ihren Grundfesten erschüttert und den sicheren Boden ihrer festgefügten Berufstraditionen ins Wanken gebracht. Die neue Form der mechanisierten Produktion übt ihre revolutionären Wirkungen bis in die Werkstätten der Kunst. Das Handwerk im alten Sinne ist fast schon zerbröckelt. Die Voraussetzungen seiner Existenz sind mit der Entstehung und Vermehrung der modernen Großstädte geschwunden. Die Einführung der Gewerbefreiheit hob, mit manchen schwer zu ertragenden gewerblichen Härten, auch die wohltätigen und fördernden Bindungen der Zunftgesetze auf. Die Gewerbefreiheit, ein Produkt der Naturlehre der Volkswirtschaft, die in optimistischer Weise an den unbedingten Segen des Spiels der freien Kräfte glaubte (Schmoller), gewährte den voraussetzungslosen Zutritt zum Handwerkerberuf ohne Nachweis der Meisterbefähigung. Und sie begünstigte damit die Züchtung eines Proletariats, das den überlieferten Besitz an technischem Können verkommen ließ und ein Verantwortungsgefühl der Arbeit und dem Besteller gegenüber nicht mehr kennt. Die Liebe zum Beruf und die Schaffenslust haben sich verloren, und ein gefährliches Pfuschertum macht sich mehr und mehr in allen Zweigen des Handwerks breit. Die alten ehrbaren Berufstraditionen schwanden dahin, in dem Maße, als der Handwerker die Werkstätte verließ und in den Fabriken zum Maschinenarbeiter wurde. Hier ist er nun nicht mehr selbstschöpferisch tätig, sondern nur noch ausführendes, seelenloses Werkzeug, ein Umstand, der die geistige Durchdringung und die seelische Belebung des gewerblichen Erzeugnisses völlig in Frage gestellt hat. Auch die unmittelbaren Beziehungen zwischen Handwerker und Besteller, durch die ehemals die gewerbliche Arbeit gefördert und bestimmt wurde, sind ganz geschwunden. Es wird jetzt nur noch für einen unbekannten Verbraucher gearbeitet, zwischen ihn und den Besteller ist, als neuer Mittelsmann, der Unternehmer getreten. Er hat die

freien Berufe kapitalisiert. Und so ist schließlich mit dem Handwerker auch der freie Künstler zum gewerblichen, auf den Arbeitsvertrag verpflichteten Angestellten geworden. Die Kunst geht nach Brot, und der Künstler steht im geistigen wie im sozialen Leben völlig entwurzelt da.

Bei diesem zügellosen Widerstreit der sozialen Kräfte sind die Voraussetzungen für eine gedeihliche Entwicklung der Kunst nicht gerade glücklich, und die Konstellation, unter der der Kampf um den neuen Stil begann, erscheint wenig günstig. Von Wahrheit, Ruhe und Behagen des sozialen Lebens kann nicht die Rede sein. Noch sind die Kräfte allenthalben in Bewegung, noch beginnen sich erst Keime von dem zu zeigen, was sich gestalten will. Deutlich aber ist bereits zu spüren, wie ein neues Gesellschaftsleben Gestalt zu gewinnen sucht. Mächtig regt sich ein gemeinsamer Wille, über alle Zufallswirkungen und unberechtigten Sonderinteressen hinaus nun zu einem neuen festgefügten Gemeinschaftsleben zu gelangen. In ihren Anfängen strebte die neue Gesellschaftsperiode nach Auflösung aller sozialen Bindungen. Um sich voll entfalten zu können, setzte sie an die Stelle der Bindung das freie Spiel der Kräfte; der Expansionsdrang forderte Freizügigkeit, Gewerbefreiheit, Handelsfreiheit. Auf dem Höhepunkt der Entwicklung aber verlangt eine bessere Einsicht erneut die Rückkehr zur Gebundenheit. Eine neue soziale Gesinnung sucht gemeinsame Ziele aufzustecken und neue Überlieferungen zu schaffen. Erst wenn auf Grund solcher sozialen Entwicklung die gesellschaftliche Ordnung wieder hergestellt sein wird, wird sich der Wille zum Stil realisieren und die angestrebte Einheit der künstlerischen Kultur zur Tatsache werden können.

Vorerst aber sind wir noch verurteilt, unter den Folgen dieser sozialen Krise zu leiden und resignierend uns bewußt zu bleiben, daß wir einen selbständigen, allgemeingültigen Kunststil vorläufig nicht haben können. Die mannigfachen Anlagen im Menschen zu entwickeln, schrieb Schiller, war kein anderes Mittel, als sie einander entgegenzusetzen. Dieser Antagonismus der Kräfte ist das große Instrument der Kultur, aber auch nur das Instrument; denn solange derselbe dauert, ist man erst auf dem Wege zu dieser.

Solange bleibt uns daher nichts übrig, als den Spuren des Werdenden nachzugehen, um aus dem Gegenwärtigen vorausschauend ein Bild des Künftigen schon zu entwickeln.

Erſter Teil

Das Kunſtgewerbe

Erstes Kapitel

Die Kunst des 19. Jahrhunderts

Lies viel, denn das 19. Jahrhundert wird wahrscheinlich noch theoretischer als das vorangegangene.

Stendhal an seine Schwester Pauline am 10. April 1801.

Das 19. Jahrhundert, das vielgerühmte Zeitalter der wissenschaftlichen Entdeckungen und technischen Fortschritte, bietet das seltsame und bis dahin ungesehene Beispiel einer Kunst, die, völlig entwurzelt und jeder natürlichen Überlieferung beraubt, mit überzeugtem Ernst die Lösung des Problems unternimmt, schöpferische Kraft durch Bildung, Anschauung durch Nachdenken, Sinnlichkeit durch Gesetz und Theorie zu ersetzen. Was die Aufklärungszeit angebahnt hatte, indem sie ihrem Vernunftgesetz auch die Kunst unterwarf und sie kritisch zu denken begann, das vollendete das 19. Jahrhundert, als es sich anschickte, diese gedachte Kunst in die Wirklichkeit zu übertragen und aus dem Reiche des Geistes in die Welt der Sinne zu versetzen. Nach jenem in der Studierstube gebildeten, aus den Werken des klassischen Altertums abgezogenen Schönheitsbegriff, den Lessing, Winckelmann und Goethe definiert hatten, wird die Kunst jetzt auch in den Werkstätten und Akademiesälen konstruiert. Der Künstler, der, nach Goethes berühmtem Zeugnis, durch Lessings Laokoon „aus der Region einer kümmerlichen Anschauung in die freien Gefilde des Gedankens" gerissen war, arbeitet nun nicht mehr naiv, aus der Anschauung und aus vollendeter Übung und Kenntnis des Handwerks heraus, sondern er sucht vielmehr, mit Hilfe einer umfassenden, historischen und philosophischen Bildung und meistens unbekümmert um die Lehren der technisch-handwerklichen Überlieferung, eine Stimmung zu geben, die im Sinne jenes akademisch-theoretischen Schönheitsbegriffes als Kunst genommen wird. Die Kunst, die bisher entstand, als ein natürliches Gewächs verfeinerter handwerklicher Übung, wird jetzt bewußt gemacht, wird sozusagen synthetisch hergestellt, als ein Produkt aus Wissen, Philosophie und Geschichte.

Der breite Strom lebendiger Sinnesempfindungen, der die Bezirke der Kunst am Ausgang des 18. Jahrhunderts noch durchflutet und mit befruchtender Kraft gespeist hat, teilt sich, je mehr sein Lauf mit dem Tempo des 19. Jahrhunderts Schritt hält, allmählich in schmale und immer spärlicher fließende Rinnsale, um schließlich ganz zu versickern. Um 1800 stellen Baukunst und Kunsthandwerk noch solide, traditionell gefestigte Gewerbe dar. Zwar sind die Tugenden der Meisterwerkstätten schon im Schwinden begriffen, auch beginnt die technische Fähigkeit des Handwerks nachzulassen, doch gibt die sichere Basis der Berufstraditionen einzelnen Talenten immer wieder Gelegenheit, aus dem Handwerk zu freier Künstlerschaft aufzusteigen. Dreißig Jahre später, mit der Generation Schinkels, ist das Erbe des 18. Jahrhunderts, die produktive Kraft der sinnlichen Anschauung, fast bis zum letzten schon aufgezehrt. Mit Schinkel beginnt jene unsinnliche, kritisch-intellektuelle Kunstbetätigung, die für das 19. Jahrhundert charakteristisch ist. Ein Architekt von starker natürlicher Begabung, dessen Schaffen in den Anfängen wenigstens noch in lebendigen Traditionen wurzelt, ist er in der Gesinnung doch schon ganz ein Kind seiner Zeit. Und der Einzelfall enthält hier das Typische, er ist charakteristisch für die allgemeine Kunstentwicklung dieser Zeit in allen Ländern. Was für Schinkel gilt, das trifft gleichermaßen für seine Zeitgenossen in England und Frankreich zu, für seine Epigonen und für die späteren Schüler seines Geistes. Es gilt allgemein für die Kunst des 19. Jahrhunderts, die ihre Gesetze nicht aus dem schöpferischen Willen, aus dem Wesen des Genies, sondern aus der Vorstellung des fertigen Werkes, aus einem bestimmten Schönheitsbegriff ableitet. Schinkels Werk ist symptomatisch für die neue Kunstauffassung. Darum steht sein Name hier als charakteristisches und zugleich bedeutendes Beispiel für eine allgemeine Entwicklung, als ein Beispiel überdies, das auch weiteren Kreisen bekannt und wohl vertraut ist.

In den Frühwerken Schinkels, in der Militärarrestanstalt und in der neuen Wache in Berlin, ist die Tradition des 18. Jahrhunderts, wenn auch mit geschwächter Kraft, noch lebendig wirksam, sodaß die fremden, international gewordenen Formen der Antike und der Renaissance unvermittelt daraus zur Anschauung sprechen und die Bauten fest verwurzelt erscheinen mit dem Boden, auf dem sie stehen. Später hat er das gleiche Maß unmittelbar sinnlicher Wirkung nicht mehr zu erreichen vermocht. Das Museum am Lustgarten in Berlin

und die Nikolaikirche in Potsdam sind ohne Zweifel bedeutende Schöpfungen eines meisterlichen Baukünstlers. Aber man wird von dem Eindruck doch nicht mehr unmittelbar betroffen. Hier zeigen sich zum erstenmal und in reinster Form die Folgen der neuen Denkweise. Man spürt, wie das kritische Bewußtsein den schöpferischen Trieb kontrolliert. In den „Gedanken für ein architektonisches Lehrbuch" hat er selbst die Grundsätze für sein Schaffen formuliert. Er sagt, zuvörderst sei zu erwägen, was die Zeit in ihren baukünstlerischen Unternehmungen verlange (was nichts anderes heißen kann, als daß in jedem Fall von dem neuen Zweck und den neuen Konstruktionsmöglichkeiten auszugehen sei); er fügt aber sogleich auch hinzu, nicht minder sei zu bedenken, „wie dies neu Erdachte in seiner Form zu behandeln sei, damit es mit dem geschichtlich Alten in einen harmonischen Zusammenklang komme und den Eindruck des Stils in dem Werke nicht nur nicht aufhebe, vielmehr auf eine schöne Weise das Gefühl des Neuen neben dem Stilgefühl auf den Beschauer einfließen lasse". Neben dem Neuen, das heißt dem Ursprünglichen und Unfertigen, verlangt sein historisch und philosophisch geschulter Sinn „das Stilgemäße" im Sinne des akademisch gelehrten Schönheitsbegriffs. Und jedes seiner Werke ist ein neuer Versuch, diesen Eindruck der fertigen, bereits zum „Stil" gewordenen Form, diesen Stimmungsreiz des „Stilgemäßen" zu erzeugen. Und die historische Überlieferung — für Schinkel war es die klassische Antike — wird von nun an die Quelle, aus der diese fertigen Stimmungswerte geschöpft werden.

Und wie in der Baukunst, so ist es im Kunstgewerbe. Auch hier vollzieht sich der Bruch mit jener natürlichen Überlieferung, in der die Kunst noch ein entwickeltes Handwerk war. Auch hier wird darum in der Folge immer wieder der Versuch unternommen, auf intellektuellem Wege die verlorengegangenen Werkstatttraditionen zu ersetzen. Ein Beispiel für viele gleichgeartete Versuche: die Königlich Preußische Technische Deputation für Gewerbe gab auf Veranlassung Schinkels in den Jahren 1821—1830 und 1830—1836 ein umfangreiches Werk für die Gewerbetreibenden des preußischen Staates heraus, das unter dem Titel „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker" nach dem Programm des Vorworts „in drei Abteilungen die vorzüglichsten architektonischen und anderen Verzierungen der Vorzeit, die berühmtesten Geräte und Gefäße aus jener Zeit auf eine würdige Art dargestellt, die

Anwendung dieser Denkmäler auf jetzt gebräuchliche Geräte und Gefäße, sowie auf die Wirkerei" lehren sollte. Die Kompositionen für modernes Gebrauchsgerät, für Möbel, Gläser und Gefäße, die dieses umfangreiche Werk enthält, sind in der Mehrzahl von Schinkel entworfen und zum Teil von vollendeter Schönheit der Zeichnung. Es sind phantasievolle Erfindungen auf dem Papier, geistreiche Atelierprodukte, nicht aber Ergebnisse handfester Werkstattversuche. Und es ist charakteristisch, daß den Fabrikanten ernsthaft angeraten wird, sich nicht etwa zu eigenem Komponieren verleiten zu lassen, sondern fleißig, treu und mit Geschmack nachzuahmen. Auch damit wird, ganz im Sinne der Zeit, jener unsinnlichen, von der unmittelbaren Anschauung sich mehr und mehr entfernenden Produktionsweise das Wort geredet, die nun die Kunst zu beherrschen beginnt.

Diese wenigen Ausschnitte mögen als Beispiele für die Wandlung des Zeitgeistes genügen. Sie zeigen deutlich, wie die Kunst des 19. Jahrhunderts ein Bildungserzeugnis geworden ist. Ein in maßloser Überschätzung des Historischen erzogenes Geschlecht, das durch die dauernde Beschäftigung mit den überlieferten Meisterwerken selbst unproduktiv geworden ist, schafft sich, mit Hilfe eines kritisch gebildeten und geschulten Geschmacks, durch Auswahl und Nachahmung eine Kunst, die durch äußere Richtigkeit der Form ersetzt, was ihr an schöpferischer Kraft und an innerer Ursprünglichkeit fehlt. Diese neue Kunst aber ist unsinnlich und nicht mehr naiv. Durch Reflexion wird eine bewußte Harmonie künstlich gebildet. Darum wird man dieser Kunst wohl auch nur mit Hilfe des reflektierenden Verstandes ganz gerecht. Beinahe ist es eine Kunst nur für Fachleute, und vielleicht ist es richtig, daß sie auch nur von diesen in ihren letzten Wirkungen gewürdigt werden kann.

Es ist das Verhängnis dieser auf eklektizistischem Wege gewonnenen Bildungskunst, daß sie, in ihrem fleißigen Bemühen um die äußere formale Vollkommenheit, selbst in den besten Fällen über die bloße Nachahmung nicht hinausgelangt ist. „Der einzige Weg für uns," schrieb Winckelmann, „groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten." Aber er bedachte nicht, daß diese Methode unschöpferisch macht. Denn selbst die vollkommenste Nachahmung wird immer nur die Aufmerksamkeit darauf lenken, wie weit der Künstler hinter seinem großen Vorbild zurückgeblieben ist. Die Überlegenheit des geschichtlichen Vorbilds, seine unantastbare Autorität muß jedes eigene schöpfe-

rische Wollen entmutigen und alle künstlerische Erfindungskraft von vornherein lähmen.

Der erste, der an diesen wohlmeinenden, aber aussichtslosen und im Grunde verfehlten Versuchen, eine Veredelung der Form von oben herunter statt von unten herauf zu erstreben, öffentlich Kritik geübt hat, ist Gottfried Semper gewesen. „Wir haben Künstler und keine eigentliche Kunst," so schrieb er 1852 nach der Londoner Industrieausstellung im Hydepark. Denn die Einwirkungen der akademischen Künstler auf die Kunstindustrie können zu einer Zeit, die eine herrschende Baukunst nicht mehr anerkennt, die Wirkungen ursprünglicher Werkstatttraditionen nicht ersetzen. Der künstlerische Wert eines so bearbeiteten Gegenstandes tritt nur in seiner dekorativen Ausschmückung und im Reichtum seiner bildnerischen Beziehungen zutage; er spricht sich im Beiwerk, nicht mehr in der allgemeinen Erscheinung des Gegenstandes aus. Und zweitens, so führt Semper aus, zeigt es sich an solchen, unter akademischer Leitung entstandenen Werken häufig, daß die Leistung weit hinter der Intention zurückgeblieben ist und dem Stoffe Gewalt angetan werden mußte, damit die Absicht des Künstlers halbwegs erfüllt werde. Das ist weiter nicht verwunderlich; denn der Künstler ist wohl geschickt und erfinderisch in der Zeichnung und im Modelle, aber er ist weder Erzarbeiter, noch Töpfer, noch Teppichwirker, noch Goldschmied. Und als drittes Kennzeichen dieser Einwirkungen führt Semper an, daß das ornamentale Beiwerk meistens schlecht verstanden ist und zu sehr mit der Grundform zusammenfließt oder, noch schlimmer, mit ihr in gar keinem inneren Zusammenhang mehr steht. Oft sei die Verschiedenheit in den Maßstäben das einzige Unterscheidungszeichen zwischen beiden, oft dagegen habe der Künstler das Ornament, als seiner unwürdig, verschmäht und anderen, subalternen Kräften überlassen, woraus dann eine unerfreuliche Ungleichheit in der Behandlung des Werkes hervorgeht. Endlich zeigt sich an solchen gehobenen Produkten der Kunstindustrie eine Unsicherheit im Treffen der architektonischen Formen und Verhältnisse, verbunden mit willkürlichem Vermischen der hergebrachten architektonischen Typen. Zwar treten die beiden an letzter Stelle gerügten Fehler, so fügt er, vielleicht im Hinblick auf Schinkels hochzielende Bestrebungen, hinzu, da nicht zutage, wo Architekten diesen veredelnden Einfluß auszuüben suchen. Doch andererseits seien dafür ihre Kompositionen meistens nur nach-

ahmend und arm an phonetischen Ornamenten, das heißt solchen, die nicht unmittelbar mit der konstruktiven Idee des Gegenstandes in Beziehung stehen.

Auch eine andere Gefahr, die der Kunst im Zeitalter der technischen Erfindungen erwuchs und die sie ständig in ihrer gedeihlichen Entwicklung bedrohte, ist, das sei hier beiläufig bemerkt, von Semper bereits klar erkannt worden: der unbegrenzte Überfluß an technischen Mitteln, die ihr für ihre Zwecke zu Gebote stehen. Vergeblich müht sich die Praxis ab, so schreibt er, die von der Wissenschaft gelieferten Stoffe geistig zu bemeistern. Vielleicht hat er mit dieser Bemerkung auf die Bestrebungen Schinkels hindeuten wollen, der mit einer verhängnisvollen Leidenschaft die Beschaffung billiger Surrogate betrieb, um damit seinen Bauten jene üppige Pracht ornamentalen Schmucks geben zu können, den er für sie erfand und ersehnte und dessen Ausführung in echtem Material ihm die spärlichen Mittel der Zeit versagten.[1])

Solange sich Schinkel noch solcher Surrogate bediente, mochte es angehen. Seine Nachfolger aber haben dann, in seinem Namen, einen gefährlichen Mißbrauch mit jenem Danaergeschenk getrieben, welches das Zeitalter der Erfindungen den gewerblichen Künsten mit der maschinellen Steigerung der technischen Geschicklichkeit gebracht hat. Sie sind an diesem verhängnisvollen Überfluß an Mitteln, mit dem sie ihren dekorativen Neigungen frönten, erstickt und erlagen, ohne alle moralischen Hemmungen, der korruptiven Macht der Maschinenarbeit.

Sempers tapferer Kritik ist es nicht gelungen, die Zeitströmungen aufzuhalten. Immer wieder wird im Laufe des 19. Jahrhunderts der gewagte Versuch unternommen, eine künstlerische Gesamtkultur auf kritischem Wege, sozusagen als Bildungs- und

[1]) Auf Schinkel geht die Einführung der Zinkindustrie zurück, deren Vorteile für die Architektur und für die Ornamentik dem Erfinder Geiß von dem königlich preußischen Oberbaudirektor gutachtlich bestätigt worden ist und deren praktische Verwertung zur Herstellung reich verzierter Architekturstücke und Möbel um ihrer Billigkeit willen in diesem Gutachten nachdrücklich empfohlen wird. In London sah Schinkel auf einer Studienreise die Arbeiten eines Malers, der Eichenholz mittels Kämmen und breiten Pinseln täuschend nachzuahmen verstand. Er kaufte diese Instrumente, um sie, in die Heimat zurückgekehrt, praktisch nutzbar zu machen. In solchen kleinen Zügen tritt der gewandelte Charakter des Zeitgeistes mit beispielhafter Deutlichkeit hervor.

Denkresultat zu erzeugen. Diese Jahrhunderttendenz, die Schinkels Name in ehrwürdiger und Bewunderung gebietender Weise repräsentiert, hat unausgesetzt bis zur Gegenwart die nachfolgenden Generationen beherrscht. Es bildet dieses Problem zum Beispiel auch den Gegenstand jenes berüchtigten und, wie es nicht anders sein konnte, ergebnislos verlaufenen Wettbewerbs, den der bayerische König Maximilian II. um die Mitte des Jahrhunderts für die Erfindung eines neuen Baustils ausgeschrieben hatte. Und aus dieser Tendenz ist, im Grunde genommen, auch das Programm der modernen kunstgewerblichen Bewegung herausgewachsen, das gleichfalls auf Grund eines Willensaktes nicht weniger als die Schaffung eines neuen Stils in Aussicht stellte. Auf diesen intellektuellen Ursprung der kunstgewerblichen Bewegung, der durchaus in der Richtung des Zeitgeistes liegt, muß zu ihrem Verständnis ausdrücklich hingewiesen werden. Die Bewegung ist durchaus nicht rein künstlerischen Ursprungs. Der Wille zum Stil ist auch hier nicht einem starken, ursprünglich schöpferischen Formentrieb entsprungen, der nach Betätigung und Entfaltung drängte. „Es waren eher die Umstände und die Menschen als unser eigener Wille," so schrieb der Belgier van de Velde, „was uns dazu trieb, die Fahne zu erheben und in den Kampf einzutreten." Auch die moderne kunstgewerbliche Bewegung ist das Ergebnis tiefgründiger pädagogischer und moralischer Überlegungen geworden. Sie ist auf intellektuellem Wege entstanden, gefördert durch eine energische Tat menschlichen Willens. Aufs engste verknüpft mit den geistigen Tendenzen ihrer Zeit, stellt sie eine neue Phase jener angestrengten Versuche dar, die das 19. Jahrhundert um die Gewinnung einer künstlerischen Gesamtkultur unternommen hat.

Als eine solche Äußerung des Zeitgeistes ist die kunstgewerbliche Bewegung nun nach zwei Seiten hin auf ihren Ursprung zu untersuchen. Sie ist einmal, als Symptom einer Zeit, die, wie überall, so auch auf künstlerischem Gebiet gewohnt ist, mehr bewußt und reflexiv, als empfindend und intuitiv zu arbeiten, als eine intellektuelle Bewegung zu betrachten und als solche im Grundsand paralleler Geistesströmungen zu verankern. Zum anderen aber ist sie, als eine spezifisch künstlerische Bewegung, mit den übrigen Kunstäußerungen der Zeit in Beziehung zu setzen: es sind ihre künstlerischen Ausdrucksmittel aus dem Stil der zeitgenössischen Malerei und Plastik abzuleiten.

Zweites Kapitel

Die neue Gesinnung

1. Der Sozialismus als Erwecker

Die intellektuelle Sphäre, aus der die kunstgewerbliche Bewegung herausgewachsen ist, weist auf die Gedankenkreise des Sozialismus. Die Beziehung zum Sozialismus ist allen revolutionären Geistesströmungen der letzten Jahrzehnte gemeinsam. So verschieden auch ihre Ausgangspunkte gewesen sein mögen, mittelbar sind sie alle durch die großen Verschiebungen und Umwälzungen der gesellschaftlichen Grundlagen verursacht worden. Gemeinsam erblicken sie ihr Ziel in einer Anpassung der Berufsaufgaben an die veränderten sozialen Verhältnisse der Zeit. Hervorgerufen durch eine natürliche, beinahe instinktive Reaktion gegen die kulturfeindlichen Einflüsse des Kapitalismus, genährt von einem natürlichen Selbsterhaltungstrieb gegenüber den auflösenden Wirkungen eines individualistischen Wirtschaftssystems und getragen von dem lebendigen Ideal einer von Grund auf erneuerten Berufsdisziplin, nahmen alle diese revolutionären Bewegungen ihren Ausgangspunkt stets von der sozialistischen Gesellschaftskritik, die ihre Aufgabe in einer Klärung des wirtschaftlichen Entwicklungsprozesses erkannte und mit deren Lösung die Entfaltung einer neuen Berufs-, Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung anstrebte. Aus tiefer sittlicher Not geboren, verfolgt der Sozialismus mit Ernst und Tatkraft die Lösung eines akuten modernen Erkenntnisproblems. Planmäßig hat er mit fortschreitender Entwicklung sein kühnes Ideensystem aufgebaut, mehr und mehr hat er seine politischen Aufgaben ins Allgemeinmenschliche und Sittliche vertieft und immer deutlicher seine große Erlösungslehre, die Vorstellung eines gesunden und glücklichen Staatswesens, herausgearbeitet. Und je umfassender und vielseitiger die gewaltige Erneuerungsidee des Sozialismus geworden ist, desto mehr intellektuelle Elemente hat er um sich gesammelt und als Anhänger gewonnen. Allmählich haben sich in seiner Gedankenwelt die Gebildeten aller Nationen und die besten Köpfe aller Berufsklassen

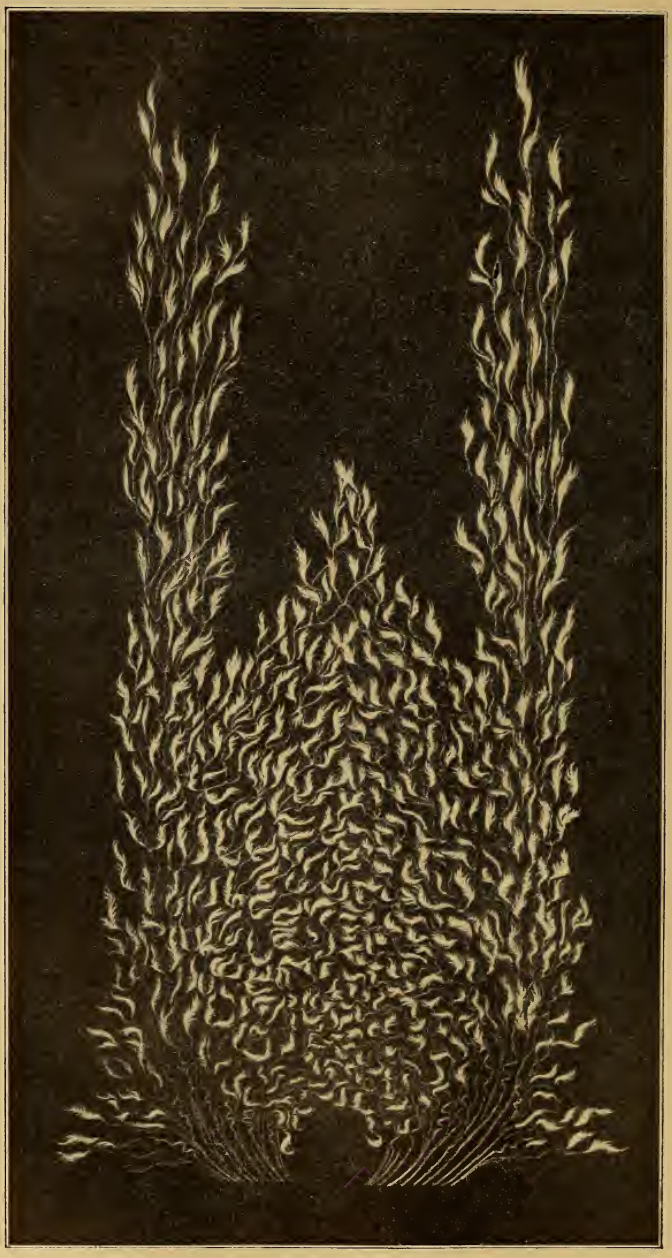
zusammengefunden. Sie alle fanden in der sozialistischen Lehre den gesuchten Schlüssel für die Lösung ihrer schwierigsten Berufsprobleme. Sie alle, die für ihr Teil und nach besten Kräften an dem Aufbau eines neuen Lebens voller Ordnung und Schönheit, getragen von Menschenliebe und gefördert durch gegenseitige Hilfe, beteiligt sind, haben sich als Anhänger der sozialistischen Lehre bekannt. Wenn der Sozialismus nach seinem umfassenden Aktionsprogramm die Überwindung sinnlos gewordener Glaubens- und Lebensformen, die Verbesserung verfehlter Auffassungen und die Schaffung gesunder Grundlagen für die Ausbreitung einer verjüngten moralischen und künstlerischen Kultur erstrebt, so wird er damit ganz von selbst zum stillschweigend anerkannten und befolgten Dogma jedes für eine überpersönliche Idee arbeitenden Berufsmenschen. Sozialismus bedeutet nach H. G. Wells im wesentlichen Erziehung und Studium, Erneuerung und gründliche Änderung im Bereiche menschlichen Denkens und menschlicher Willensimpulse. Und in diesem Sinne deckt sich der Inhalt der sozialistischen Glaubenslehre mit dem Programm jeder modernen, schöpferisch wollenden Kulturpartei. So betrachtet, gewinnt der sozialistische Gedanke fast die Gewalt und die sittliche Kraft eines religiösen Bekenntnisses, einer metaphysisch vertieften Lebens- und Weltanschauung. Denn Religion ist, wie de Lagarde einmal gesagt hat, nichts anderes als das Bewußtsein von der plan- und zielmäßigen Erziehung des einzelnen Menschen, der Völker und des menschlichen Geschlechts. Und in diesem Sinne hat Paul Ernst in der verklärenden Sprache des Dichters den Sozialismus einmal mit Recht die grandiose Phantasmagorie, den riesigen mythischen Reflex der Geldwirtschaft genannt, „nicht das Wollen einer schöneren Zukunft, sondern die optimistische Verklärung, die religiöse Verinbrünstigung einer recht elenden Gegenwart."

Als ein Erwecker zu einem neuen künftigen Leben in Freiheit und Schönheit hat der Sozialismus auch den Künstlern das Stichwort und den Ruf zur Leidenschaft gegeben, als sie sich gegen den Niedergang des Geschmacks und die Verhäßlichung des Lebens zur Wehr setzten, als sie sich gegen die schmähliche Nichtachtung aufbäumten, die der Rationalismus der Zeit ihrer, wie jeder anderen nicht unmittelbar praktischen und in zinstragende Werte umzurechnenden Arbeit entgegenbrachte. So wie der Lohnarbeiter fühlte sich auch der Künstler entrechtet und in seiner sittlichen Existenz be-

droht von den schrankenlosen Ausbreitungsgelüsten des kapitalistischen Wirtschaftswesens, das ihm in schnöder Gewinnsucht die reinen Quellen der Schönheit vergiftete. Mit wachsendem Unmut mußten die Künstler die fragwürdigen Erfolge einer fortschreitenden Zivilisation betrachten, unter deren zweifelhaften Segnungen das Reich der Kunst mehr und mehr zu zerbröckeln begann. Allenthalben im Kunstgewerbe wie in der Architektur zeigten sich bereits die Folgen einer beschämenden Geschmacksverrohung, für die offensichtlich der leichtfertigen, gewissenlosen Produktionsweise des Industrialismus die Hauptschuld beizumessen war. Und es waren gerade die Künstler, die unter der lähmenden Überfülle dieser häßlichen und gewöhnlichen Erzeugnisse am ärgsten zu leiden hatten. Nicht ein einziges dieser Erzeugnisse vermochte, da es schon seinen nächsten Gebrauchszweck als Schmuck und Zierat des täglichen Lebens verfehlte, seiner höheren sittlichen Aufgabe zu genügen, der volkstümlichen Erziehung zum guten Geschmack, zu dienen. Und wenn die Künstler in dieser Not sich Rettung und Hilfe durch den Sozialismus versprachen, so gründeten sie diese Hoffnung vor allem auf die pädagogischen Grundgedanken der neuen Gesellschaftslehre. Denn mit ihrem gemeinnützigen Erziehungsprogramm verhieß diese Lehre eine Besserung gerade der Zustände, die die Künstler am ärgsten bedrückten. Den zu neuem Standesbewußtsein erwachten Lohnarbeiter hat zuerst die Kritik der bestehenden Gesellschaftsordnung mit dem Sozialismus verbündet. Der Künstler dagegen, als der Vertreter eines geschärfteren Kulturbewußtseins, fühlte sich zu der neuen Lehre darum besonders hingezogen, weil sie mit der Regelung der ökonomischen Zustände auch die Einführung eines neuen, dem veränderten Wirtschaftssystem angepaßten Zunft- und Arbeitsgesetzes in Aussicht stellte. Von einer solchen Neuordnung der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse aber war mit Zuversicht eine allseitige Hebung der geistigen Lebensbedingungen und damit auch eine allgemeine Steigerung des Qualitätsgefühls zu erwarten. Und wenn daher der Sozialismus als ein Feind aller chaotischen Willkür, aller Häßlichkeit und Unordnung für eine neue veredelte Auffassung des Lebens zu wirken versprach, eines Lebens, in dem die gesamte Produktion nur noch vom Standpunkt ihrer sozialen Nützlichkeit betrachtet und gewertet werden sollte, wer wäre zur Mitarbeit an der Verwirklichung solcher Ideale mehr berufen gewesen als der Künstler?

Phot. Alice Matzdorff, Berlin W, Kurfürstenstraße 107

William Morris, Wandteppich („The Woodpecker")



Hermann Obrist, Vorhang

2. Das Beispiel Englands

Wo immer in neuerer Zeit über die künftigen Schicksale der dekorativen Künste verhandelt worden ist, geschieht es im Rahmen der sozialen Frage. Am frühesten in England, das im Tempo seiner industriellen Entwicklung allen anderen Ländern des Kontinents voraus war und das darum die unheilsamen Folgen, welche diese plötzliche Industrialisierung für die Kunstindustrie mit sich brachte, auch am frühesten zu spüren bekam. Bereits im Jahre der großen Londoner Weltausstellung 1851 schrieb Gottfried Semper, der damals, wegen seiner Teilnahme an dem Dresdner Maiaufstand des Jahres 1849 aus seinem Vaterland verbannt, in London lebte, England sei das Land der Improvements, die indessen für den gesunden, aber etwas langsamen Sinn des Volkes etwas zu rasch aufeinander folgten. „Täglich werden neue Stoffe, neue Vorteile, neue Instrumente, neue Maschinen, neue Kräfte gefunden und mit Enthusiasmus in Anwendung gebracht. Es ist wahr, sie haben dabei Großes erreicht, aber auf Kosten gewisser Fähigkeiten, deren Entwicklung auf demselben reinen Verstandeswege, der bisher die Wissenschaften, die Leiterinnen der neuen Gegenwart verfolgten, schwer durchführbar sein mag. England ist durch die Gewalt des fortschreitenden Geistes der Zeit einstweilen den Künsten entfremdet worden, und zwar ungefähr in dem Verhältnisse mehr als andere kultivierte Völker, in welchem es diesen auf der Bahn, die sie hoffentlich alle durchschreiten müssen, vorausgeeilt ist."

Semper hatte recht: dieses Schicksal ist ein internationales geworden, es hat sich in allen Ländern mit kapitalistischer Wirtschaftsführung wiederholt. Wie aber jener auffälligen Kunstentfremdung der Völker die kunstgewerbliche Bewegung auf dem Fuße gefolgt ist, gleichsam als eine natürliche Reaktionserscheinung, so spiegelt sich in ihrer Geschichte auch ein gutes Stück von der Entwicklung der neuen sozialen Ideen wider. Die wechselseitigen Beziehungen sind so enge, daß die kunstgewerbliche Bewegung in ihrer Problemstellung geradezu von den jeweils vorherrschenden Tendenzen des Sozialismus abzuhängen scheint. Wenn daher die soziale Bewegung in ihrem ersten Stadium mehr kritisch als schöpferisch gewesen ist, wenn sie zuerst negierend gewirkt hat in der bewußt einseitigen Ablehnung von Mißständen, die aus der neuen Richtung des Wirtschaftslebens abgeleitet und darum fälschlich als notwendig

angesehen wurden, wenn sie folgerichtig, im Interesse einer Wiedergenesung der Gesellschaft, zuerst eine Rückbildung der bestehenden Wirtschaftssysteme anstrebte, so ist es erklärlich, daß auch die kunstgewerbliche Bewegung in ihren Bestrebungen anfangs mehr reaktionär-romantisch als schöpferisch-neugestaltend gewesen ist.

Diese rückwärts gewandte Richtung gibt gerade der englischen Bewegung ihre besondere Note. Daß der Verfall der dekorativen Künste mit der Umbildung der Produktionsmethoden in ursächlichem Zusammenhang stehen mußte, hatte man zwar auch in England erkannt. Aber man sah die Gründe dieses beklagenswerten Verfalls mehr in dem Wechsel der Betriebsform als in dem falsch geleiteten und undisziplinierten Willen derer, die die Betriebe lenkten. Und weil man die innere Logik und das unabänderliche Gesetz der sozialen Entwicklung verkannte, weil man für Willkür hielt, was ein inneres Müssen war, so verneinte man schlechtweg die Notwendigkeit der industrialisierten Betriebsform. Um der Kunst willen erklärte man sich gegen den modernen Industrialismus und forderte die erneute Aufnahme der Handarbeit im Geiste der mittelalterlichen Zunfttradition. Diese Forderung, die im Grunde ein romantischer Anachronismus war, dieses bewußte Rückwärtsstreben nach Produktionsformen, die sich überlebt hatten und bedeutungslos geworden waren, erschien den Reformatoren als einziger Ausweg, um die Kunst und besonders das Kunstgewerbe vor dem vollständigen Niedergang zu bewahren. Darauf aber kam es letzten Endes an. Die Kunst und vor allem das Kunstgewerbe galt es zu retten, dessen Erzeugnisse nach der Meinung der Reformatoren an erster Stelle dazu berufen waren, auf die Geschmacksbildung der breiten Schichten des Volkes einzuwirken. Aus diesem ethisch-pädagogischen Wollen heraus haben die Führer der englischen Bewegung auch von vornherein ihrer Arbeit ein ganz bestimmtes Ziel gesetzt: in der Neugestaltung des Wohnhauses und in der künstlerischen Durchbildung des gesamten Gebrauchsgeräts sahen sie ihre eigentliche Aufgabe. Auf diese Weise wollten sie die Kunst, die unter der Ungunst der Zeitumstände ein seltenes Glücksgut weniger Bevorzugter, ein Luxus für eine kapitalistische Oberschicht geworden war, wieder zu den Dingen des Alltags, zu den stummen Dienern des täglichen Lebens zurückführen, in der Hoffnung, damit auch den Minderbemittelten, den Arbeitern und Taglöhnern, erneut an der Wirkung dieses wichtigen Erziehungsmittels Anteil zu geben. Dieser sittliche Grundgedanke

ist es, der für die ganze Bewegung charakteristisch ist und immer wieder als ihre eigentlich treibende Kraft hervortritt. Dieser Gedanke gibt auch der englischen Bewegung, in der er zum ersten Male formuliert und als leitender Grundsatz aufgestellt wird, ihre entscheidende Bedeutung, trotz der reaktionären Tendenzen, von denen sie im übrigen geleitet ist. Mochte man immerhin den gutgemeinten, aber vergeblichen Versuch unternehmen, der entthronten Kunst auf dem goldenen Boden des Handwerks einen neuen Herrscherstuhl aufzurichten, statt ihr aus den rohen Klötzen, die der brodelnde Vulkan des gärenden Zeitgeistes ausspie, ein neues, vielleicht weniger glattes, dafür aber um so breiteres Fundament zu bereiten. Wichtiger als die Methode, die für die Lösung des Problems gewählt wurde, war in der Tat zunächst die Problemstellung selbst: die aus Gründen der Ethik und im Interesse der allgemeinen Volksbildung erhobene Forderung nach künstlerischer Qualitätsarbeit.

Es ist bezeichnend für die Grundtendenz der englischen Bewegung, daß man bei der Erfüllung dieser Forderung weniger an die neuen Pflichten des jungen Unternehmertums dachte, als an die Lebensbedingungen des Handwerkers und Lohnarbeiters, den man noch immer als den eigentlichen Träger der Produktion betrachtete. Die revolutionären Ideen, die Ruskin und Morris als Führer der Kunstreform vertraten, bezogen sich daher mehr auf die geistige und sittliche Hebung des Arbeiterstandes, als auf die intellektuelle Erziehung des Unternehmertums und auf die Durchgeistigung der neuen maschinellen Herstellungsverfahren. Man gab der Überzeugung Ausdruck, daß jede Arbeit, die gut werden soll, auch mit Freuden getan werden müsse, und man legte sich die Frage vor, welche Möglichkeiten die neue Entwicklung des Wirtschaftslebens und die gesellschaftlichen Umwandlungen, die sie im Gefolge gehabt hat, offen lasse, um den Menschen glücklichere Arbeitsbedingungen zu schaffen. Deutlich tritt in dieser Problemstellung die ethische Tendenz der Bewegung zutage, die, ganz in der Richtung des neuen Kulturideals, die Zukunft der Qualitätsarbeit von einer Steigerung des Qualitätsgefühls, das heißt von persönlichen Werten und seelischen Trieben, abhängig gemacht sehen wollte. In der ablehnenden Antwort, die man sich auf diese Frage gab, zeigt sich die romantische Weltabgewandtheit und der Mangel an Wirklichkeitssinn, die die englische Bewegung charakterisieren. Das maschinelle Produktionssystem, so wurde argumentiert, hat die ent-

scheidenden Vorbedingungen für die Entstehung der Qualitätsarbeit auf immer zerstört, weil die unteilbare Einheit des Herstellungsprozesses aufgehoben, weil durch das Prinzip der Arbeitszerlegung der geistig-schöpferische Prozeß von der mechanisch-technischen Ausführung getrennt worden ist. Der Industrialismus hat zwischen den flinken Rädern seiner Maschinen die dekorativen Künste zerrieben, weil er die Freiheit der schöpferischen Arbeit zerstört und unmöglich gemacht hat. Von der furchtbaren Macht der Maschinen sah Ruskin die zentrale Stellung, die die dekorativen Künste bisher im Leben der Kulturvölker innegehabt hatten, bedroht, und darum haßte er die Maschine. Er sah, daß das Nutzgerät, das bisher der bevorzugte Gegenstand menschlicher Schaffensfreude und volkstümlicher Verzierungslust gewesen war, zu einer unpersönlichen und gleichgültigen Marktware geworden war, die für den Schmuck des Alltags ihre Bedeutung gänzlich verloren hatte und deren Vertrieb nur noch durch den unfruchtbaren Wunsch gerechtfertigt schien, Geld zu machen und einen beträchtlichen Handelsgewinn einzustecken. Sein empfindsames Auge litt unter der grausamen Veränderung, die sich in kurzer Zeit unter dem Einfluß der Industrie im Bilde der englischen Landschaft vollzogen hatte. Er sah, wie der schwarze Rauch der Hochöfen sich mit dem silbernen Gewölk des Himmels vermengte, wie er liebliche Täler in graue Nebel hüllte, er sah, wie die turmhohen Schlote der Kraftwerke mit ihren gespenstischen Schatten den Dörfern Licht und Sonne raubten und wie die Fabriken den klaren Quell der Waldbäche durch ihre Abwässer verunreinigten. Darum haßte er diese sogenannten Segnungen der Zivilisation. Er haßte die Fabriken, die den stillen Frieden der Wälder zerstören, er haßte die Eisenbahnen, die die Menschen in Pakete verwandeln, und er haßte die Maschinen, die nichts als unschöne und häßliche Dinge hervorbrachten. Aber dieser wilde, fanatische Haß wurde getragen von einer nicht minder starken Leidenschaft zu helfen und zu bessern. Indem er mit wuchtigen und eindringlichen Worten seinen Kreuzzug gegen das Zeitalter predigte, das den Arbeiter wieder zum Sklaven gemacht habe, pries er zugleich mit unermüdlichem Eifer die große nationale Kunsttradition seines Landes, die Gotik, zeigte den religiösen Kern ihrer Arbeitsmoral auf, die dem Kunsthandwerk die sichere Gewähr gedeihlichen Wachstums verbürgt habe, und spornte zu erneuter Aufnahme ihrer handwerklichen Überlieferung an. In der charakteristischen Mischung von

zielbewußter Energie, sittlicher Willenskraft, pietistischem Glaubenseifer und sentimentaler Gefühlsschwelgerei ganz eine Persönlichkeit nach dem Herzen des englischen Volkes, durchzog Ruskin, als ein gestrenger Wanderprediger der Kunst, das Land, die neue Glaubenslehre verkündend, der William Morris dann ein glänzendes Beispiel der Tat gegenübergestellt hat. Morris war vom Schlag jener tatkräftigen und unternehmenden Menschen, denen das Schicksal eine mächtige Leidenschaft zur Weltverbesserung ins Herz gelegt hat. Dieser natürlichen Anlage entsprach eine triebhaft revolutionäre Denkweise und eine Neigung zu utopistischen Spekulationen, die ihn über das Elend der Gegenwart hinaus zu der Vorstellung eines anarchischen Reiches führten, wo es „weder Reiche noch Arme, weder Herren noch Knechte, weder Faule noch Überarbeitete, weder geisteskranke Hirnarbeiter noch gemütskranke Handarbeiter geben wird". Ein Mann von vielseitigen und außergewöhnlichen Fähigkeiten, unter denen die schöpferisch-geniale Kunstkraft vielleicht die geringste gewesen ist, betätigte sich Morris zuerst als Dichter und Maler, dann als aktiver Sozialist, endlich als praktischer Handwerker und Kaufmann. Sein angeborener Drang zur Weltverbesserung, der sein Wesen bis an die Wurzeln erfüllte, war es, der ihn dem Sozialismus zuführte, für den er lange Jahre als Agitator, Schriftsteller und Dichter praktisch gewirkt hat. Morris sah die Gegenwart durch einen korrupten Arbeitswillen verdorben, der den reinen Begriff der Menschlichkeit zu vernichten und alle edlen Instinkte zu ersticken drohte. Diesen Willen umzubilden, ihn zur Anerkennung ethischer Kräfte zu zwingen, darin sah er die Aufgabe, die seinem Leben Richtung und Ziel geben sollte. Doch nicht durch eine Anpassung des Arbeitsideals an die Forderungen und an die Bedürfnisse der Gegenwart glaubte er diese Aufgabe lösen zu können, sondern nur durch eine Rückbildung der herrschenden Produktionssysteme, durch erneute Aufnahme der Handarbeit. Er suchte jenen Ehrenkodex der Arbeit zu erneuern, der sich in der hehren Majestät der gotischen Kathedralen ein steinernes Denkmal seiner Würde gesetzt hat. Die stolze Strenge und die schlichte Wahrhaftigkeit der mittelalterlichen Zunftgesetze galten ihm als die ewige Quelle aller edlen Handwerkskunst. Und so schickte er sich an, jenes gotische Reich der Schönheit und der Kunst, von dem Ruskin mit der aufrüttelnden Wucht eines Apostels gepredigt hatte, auf Erden wieder aufzurichten. Der Bau seines eigenen, von

Philipp Webb entworfenen Hauses in Upton, das später unter dem Namen red house in der Geschichte der modernen Baukunst berühmt geworden ist, gab den äußeren Anlaß, einen innerlich längst vorbereiteten Entschluß zur Reife zu bringen. Als es sich um die Beschaffung der für die Räume dieses Hauses erforderlichen Einrichtung handelte, fand Morris durch das übliche Angebot des Marktes seine Wünsche nicht befriedigt. Er beschloß daher, zur Selbsthilfe zu schreiten und sich mit Unterstützung seiner Freunde die erforderliche Innenausstattung selbst herzustellen. Er unterrichtete sich in den verschiedensten Werkstätten nach und nach über die Künste des Webens und Färbens, der Holz- und Metallbearbeitung, der Töpferei und der Glasmalerei, des Buch- und Tapetendrucks und hat diese Kenntnisse dann in der Folge dazu verwertet, auch über den ersten Anlaß und den nächsten Zweck hinaus, der Konkurrenz der freien Unternehmung mit praktischen Leistungen entgegenzutreten und die unzureichende Marktproduktion auf dem Gebiet ihres eigenen Absatzes zu bekämpfen. Er gründete in Gemeinschaft mit den Malern aus dem Kreise der sogenannten Präraffaeliten, mit Burne-Jones, Dante Gabriel Rosetti, Ford Madox Brown und dem Architekten Philipp Webb eine Handwerkergilde und eröffnete im Zentrum von London einen kleinen Laden, in dem die gemeinsamen Erzeugnisse der Künstlergenossenschaft zum Verkauf standen. In den Werkstätten der Firma Morris & Co., die später nach Merton Abbey, Surrey, übersiedelten, wo auch gegenwärtig noch die vielfachen Aufträge des Weltmarktes erledigt werden, gab es keine Maschinen und keinen industriellen Großbetrieb. Unter der Herrschaft des Zunftgesetzes wurde dort für die Erneuerung der Qualitätsarbeit gewirkt, eines Begriffs, der sich durchaus mit der Verwendung und freien Benutzung gotischer Formen und Vorbilder in Einklang bringen ließ. Denn es kam den Reformatoren ja immer mehr auf die Betätigung einer dem Arbeitsideal der Gotik gleichenden Gesinnung an, als auf die Erfindung einer neuen Form, die sich den Bedürfnissen einer sozial und wirtschaftlich anders gearteten Zeit anpaßte. Diese ideale Gesinnung hat praktisch zu einer gründlichen Erneuerung der kunstgewerblichen Arbeitsweisen geführt, sie hat die technischen Grundlagen der gewerblichen Künste wiederherstellen helfen und jene Traditionen lebendig gemacht, mit deren Hilfe die künstlerische Tätigkeit überhaupt erst möglich wird. Mit der Echtheit und Ursprünglichkeit ihrer Empfindung und mit dem leidenschaftlichen Eifer, mit dem sie

ihr zwar rückwärts gewandtes, aber darum nicht weniger aufrichtiges Ideal wahrgenommen und verteidigt hat, ist es der englischen Bewegung gelungen, das gesamte Gebiet der Kleinkunst von den Folgen mißverstandener Materialbehandlung und von den Spuren einer unternehmerhaften Surrogatwirtschaft zu säubern, und sie hat durch solche nicht geringzuschätzende Reinigungsarbeit eine Grundlage bereiten helfen, ohne die an die eigentliche Form noch gar nicht gedacht werden konnte. Daß die Formengebung der Morrisschule der gotischen Kunstwelt entlehnt war, verschlägt gegenüber dem praktischen Nutzen solcher wirksamen Vorarbeit recht wenig. Denn es war zunächst unerläßlich, das Wesen der Form, ihr Verhältnis zum Material zu klären, ihre technische Bedingtheit zu erläutern und auf diese Weise den Sinn für Werkmäßigkeit und sachliche Ausführung wieder zu wecken. Zu einer Zeit, wo die Technik ebenso einseitig überschätzt wurde wie die Geschichte, wo beide nur als reine Wissenschaften, um ihrer selbst willen, gepflegt wurden, nicht um einem höheren Zweck, dem Zweck des Lebens, zu dienen, mußten die aus der gotischen Kunst abgeleiteten Begriffe von der Logik der Konstruktionen, von der Echtheit der Baustoffe und der Schönheit der Zweckmäßigkeit fast die Bedeutung eines Programmes gewinnen. Sie sind in der Tat das Losungswort für alle kommenden Stilbildungsversuche der modernen Bewegung geworden.

Mit diesen Grundsätzen begegnete die englische Bewegung dem Wollen einer jungen Bauschule, die zu gleicher Zeit unter der Führung des Architekten Norman Shaw mit einem Programm für die künstlerische Um- und Neugestaltung des Wohnhauses hervortrat. Diese Konstellation war insofern besonders günstig, als damit der auf die Reform der Kleinkünste zielenden Bewegung für ihren Umschmelzungsprozeß gewissermaßen schon eine vortrefflich vorbereitete Hohlform geschaffen war. Die starken Impulse beider Bewegungen drängten zu einem gemeinsamen Ziel, das mit der künstlerischen Neugestaltung des bürgerlichen Wohnhausbaues weit genug abgesteckt war. Norman Shaw und die von ihm begründete Architektenschule hat für die englische Baukunst ungefähr dasselbe geleistet, was einige Jahrzehnte später Alfred Messel durch seine gründliche Reformarbeit für die deutsche Baukunst der Gegenwart bewirkt hat. Er hat die im Formalismus der neugotischen Schule erstickende Architektur Englands vom Zwang einer unfruchtbaren Stilnachahmung befreit und der Baukunst wieder einen ge-

funden Boden lebendig fortwirkender Traditionen bereitet, die ihr, trotz der künstlichen Wiederbelebungsversuche der nationalen Gotik, verloren gegangen waren. Dem falschen, an dekorativen Äußerlichkeiten haftenden Formalismus der Neugotiker, deren Architekturideal in dem Londoner Parlamentsgebäude seine reinste und zugleich auch vollkommenste Ausprägung gefunden hat, stellte er ein neues Gestaltungsprinzip entgegen. Er wollte aus der überwuchernden Hülle des Schmuckwerks und aus dem planlos angehäuften Reichtum von Zierformen vor allem wieder das Gerüst, die Urform des Hauses herausschälen. In dem konstruktiven Bau dieses Gerüstes erkannte er ein schon durch sich selbst wirksames Element des architektonischen Gestaltens, und er begnügte sich daher damit, diesen Wirkungsfaktor durch die farbigen Reize der verwendeten Baustoffe und durch eine malerische Gruppierung der Baumassen zu steigern. In den einfachen ländlichen Wohngebäuden des 17. und 18. Jahrhunderts, in den liebenswürdigen Fachwerkbauten und in den malerischen Backsteinarchitekturen des bürgerlichen Barock, des sogenannten Queen Anne-Stils, fand er diese Gestaltungsprinzipien bereits in reifster Entwicklung vorgebildet. Auf den Wesenskern dieser national englischen Bauweise richtete er daher ein bewußt gefördertes Studium. Mit Vorliebe hat er dann auch in der Praxis für seine Bauentwürfe den schlichten Ziegel als Baustoff verwendet, und es ist ihm gelungen, diesem spröden Material alle Reize der Form und der Farbe abzugewinnen, deren er fähig ist. Die zahlreichen Landhäuser und die stimmungsvollen Werkstattgebäude, die Shaw für eine Reihe von Künstlern in und bei London errichtet hat, sind zwar nicht ganz frei von einer lyrischen Atelierromantik, sie sind Erzeugnisse einer weniger ursprünglichen als bewußt verfeinerten, mit den Mitteln des Spätgeborenen kultivierten Kunstübung. Doch es spricht aus diesen Bauten, wie aus denen seiner Schüler, immer wieder jenes rücksichtslose Bekenntnis zur Sachlichkeit, zu dem die gesunde naturalistische Schulung mit ihrer strengen, jedem Kompromiß abholden Disziplin den Architekten erzogen hatte. Der Geist der Sachlichkeit hat in ihnen eine künstlerisch verklärte Form gefunden; doch diese Form erscheint nicht mehr willkürlich und leblos, wie die der gotischen Akademiker, sie tönt und klingt wieder und ist erfüllt von einer lebendigen, die Tradition vergeistigenden Baugesinnung. Mit diesen Gestaltungsprinzipien, die eigentlich mehr den Gründen der Ethik als der Wirkung elementarer Kunstkräfte entsprangen,

ist es der Bewegung gelungen, das Wohnhaus aus einer auf Fassadenwirkung abzielenden Stilarchitektur, was es bislang gewesen war, zu einem lebensvollen Gebilde zu machen, dessen künstlerischer Wert durch den Grad seiner Brauchbarkeit bestimmt wird und durch die natürliche Art, wie die gegebenen Zwecke hier eine neue Form gefunden haben.

Und dieses von aller Stilmacherei und von unechtem Flitterwerk gereinigte Gehäuse füllte nun William Morris mit dem neuen Gerät seiner Werkstätten. Von den schweren, mittelalterlichen Mustern nachgebildeten Kastenmöbeln, mit denen er seine Versuche zur Erneuerung einer konstruktiven Denkweise begann, ist er bald wieder abgekommen; wie denn überhaupt der Möbelbau nicht die starke Seite der englischen Reformbewegung gewesen ist. So wie sich die Architektur, in der Absicht, einen dem modernen Großbürgertum angepaßten Wohnhaustypus zu schaffen, den bürgerlichen Bauformen der Barockzeit zuwandte (ein Vorgang, der sich aus ähnlichem Antrieb heraus in Deutschland einige Jahrzehnte später in der durch Schultze-Naumburgs „Kulturarbeiten" veranlaßten Wiederaufnahme des Biedermeierstils wiederholt hat), so hat die englische Möbeltischlerei sehr bald auch wieder in den berühmten Arbeiten der Chippendale- und Sheratonschule eine für ihre Zwecke vorzüglich verwendbare Tradition gefunden. Und es verdient bemerkt zu werden, daß unter den geschichtlich überlieferten Vorbildern eine bessere Wahl nicht hätte getroffen werden können. Denn Chippendales Möbel, namentlich seine Stühle und Lehnsessel, stellen für alle Zeiten einen Höhepunkt der Schreinerkunst dar. Bei allem Reichtum der Formengebung, der sich namentlich in der Ausbildung der Rückenlehnen zeigt, bleibt hier der eigentliche Gebrauchszweck des Möbels doch oberstes Gebot der Erfindung, und niemals wird, wie leider heute so häufig, dieses Endziel einem bloß geistreichen dekorativen Einfall geopfert. Wenn Morris, und mehr noch seine Nachfolger an diesen Möbelstil anzuknüpfen suchten, wenn sie seine erneute Aufnahme empfohlen und praktisch durchgesetzt haben, so darf man darin vielleicht einen Mangel an ursprünglicher Erfindungsgabe, nicht aber ein Zeichen von archaistischer Gesinnung sehen, die sich im Gefühl der eigenen Schwäche mit bewußtem Kopieren, mit der bloßen Nachahmung alter Formen begnügt hätte. Morris erstrebte ja nicht so sehr die Originalität als die Qualität der Form; er suchte nach guten, nicht nach neuen Formen für Gegenstände und Geräte, für welche

anscheinend die endgültige Form schon gefunden war. „Er beharrte auf dem Standpunkt, daß es auf wohl überlegte Verwendung des Wirkungselementes mehr ankomme als auf den Originalitätswert dieses Elements" (Meier-Graefe). Daß es mit diesem, wie man wird annehmen und vielleicht sogar mit Recht wird einwenden wollen, nicht hoch genug gespannten Ehrgeiz dennoch möglich war, in der Art der Verwendung originell zu sein, wenn man nur selbst ursprünglich genug veranlagt war, das hat Morris in seinen Entwürfen für Flächendekoration über jeden Zweifel bewiesen. Das Flachornament ist sein eigentliches Gebiet gewesen, und hier hat er in der Tat auf seine Weise etwas Neues geschaffen. Noch heute sind die Flächenmuster, die Morris für den Tapetendruck, für gewebte und bedruckte Stoffe und für jede Art von Wanddekoration gezeichnet hat — die Zahl seiner Entwürfe wird auf mehr als 600 geschätzt —, nirgends übertroffen worden. Sie sind geistreich in der Erfindung, feinsinnig in der Farbstellung und kommen in der Wirkung fast den besten orientalischen Leistungen gleich. Prinzipiell sind sie der gotischen Flachornamentik verwandt: wie dort sind auch hier naturalistische Motive vegetabilischer oder animalischer Art zu groß gemusterten Ornamenten stilisiert. Figürliche Motive, wie sie Morris mit Vorliebe für die Dekoration von Wandteppichen verarbeitete, sind ihm am wenigsten gelungen. Die Zeichnung seiner Muster ist durchweg von großer Schönheit, man betrachtet sie gern auf ihre Einzelheiten, da sie voll lustiger Einfälle steckt; aber auf die Entfernung hin, an der Wand, verschwindet das Einzelmotiv als solches, es verliert sein reiches Eigenleben, es wird völlig zur Arabeske, Form ohne Inhalt, ein kurzweiliges Spiel ornamentaler Linien. Und betrachtet man dann die Gesamterscheinung in der Fläche, so zeigt es sich, daß mit der höchsten Willkür dieses freien Linienspiels zugleich die strengste Gesetzmäßigkeit verbunden ist: das Muster ist zu sinnvollen Rhythmen geordnet, es belebt die Fläche, ohne sie zu überfüllen oder, schlimmer gar, zu durchlöchern, es ruht und wirkt in einem kunstvoll ausbalancierten Gleichgewicht.

Ohne Zweifel aber geht das, was Morris durch seinen persönlichen Einfluß, durch seine Anregungen und durch seine agitatorische Tätigkeit zur Belebung aller Zweige des Kunsthandwerks beigetragen hat, bei weitem über den Wert seiner praktischen Kunstleistung hinaus. Er suchte die gleichstrebenden Kräfte freundschaftlich miteinander zu verbinden, er organisierte sie, um ihre Wirkung zu erhöhen,

in Gilden und Vereinen, Produktionsgesellschaften auf genossenschaftlicher Grundlage, die eine neue Art von Zünften darstellten. Aus ihrer Mitte ist später die berühmte Arts and Crafts Society hervorgegangen, die durch ihre zahlreichen Ausstellungen in London auf den Geist der Industrie und auf den Geschmack des breiten Publikums erzieherisch zurückgewirkt hat. Hier zeigten C. R. Ashbee, Rathbone, A. Fisher, Wilton u. a. ihre schönen Metallarbeiten, ihren edlen Schmuck und ihre kostbaren Geschmeide. Hier hat die Birmingham Guild of handicraft und der auch als Architekt tätige Benson getriebene Kupfergeräte, Beleuchtungskörper und Gefäße zur Schau gestellt; hier waren die Zeichnungen und Illustrationen zu sehen, die Walter Crane unter dem Einfluß des japanischen Farbenholzschnitts für jene Bücher entwarf, die Morris in Kelmscott-House auf seiner Handpresse druckte und die Cobden-Sanderson mit seinen kostbaren, goldgepreßten Ledereinbänden versah. Was die Werke all dieser Künstler miteinander verbindet, was ihre Leistungen fast wie eine organische Schöpfung eines einheitlichen Kunststils empfinden läßt, ist das hohe Qualitätsgefühl, das aus ihnen spricht und das ihnen die lang entbehrten Reize veredelter Arbeitsweise, solider Ausführung, vollendeter Technik und verständiger Materialbehandlung vermittelt hat. Nachdem jahrzehntelang in allen Fragen handwerklicher Überlieferung völlige Verwirrung geherrscht hatte, mußte allein schon die Erneuerung solcher handwerklichen Grundelemente wie eine Großtat wirken. Und die bewußte Betätigung solcher Tugenden ist es denn auch gewesen, die den Erzeugnissen der unter dem Einfluß der jungen Bewegung begründeten Häuser von Liberty, Jeffrey, Essex u. a. zu ihrem Weltruf verholfen hat. Und ohne diese neugeschaffene Basis wäre es später auch der jüngeren Generation, Künstlern wie C. F. A. Voysey, Baillie Scott, den in Glasgow tätigen Mackintoshs und ihrem Kreise, kaum möglich gewesen, ihre weiter zielenden, über die Gestaltung des Einzelstücks hinaus auf die architektonische Durchbildung des Gesamtraums gerichteten Bestrebungen erfolgreich zu verwirklichen.

Es entspricht der grundsätzlichen Art der von Morris verbreiteten Reformgedanken, daß ihre Wirkung mehr in die Breite als in die Tiefe reichte. Die praktische Leistung der englischen Bewegung hat die Welt nicht mit neuen Formen beglückt, aber sie hat, was als Gesamtergebnis nicht weniger wertvoll ist, wesentlich

dazu beigetragen, daß die Durchschnittsleistung der gewerblichen Produktion in England auf eine Höhe gehoben wurde, wie sie heute kaum in einem anderen Lande zu finden ist. Das moderne englische Haus darf bis in alle Einzelheiten seiner inneren Einrichtung als ein unübertroffenes Beispiel dafür gelten, was mit einem wohlgebildeten und sicher geschulten Geschmack zu erreichen ist. Dieser gute Geschmack ist der Ersatz für die schöpferische Kunstkraft, an der es dem englischen Kunstgewerbe gebricht, und er bildet das wertvollste Resultat, das aus den Wirkungen eines vorbildlich organisierten Unterrichts gewonnen wird. Die Reform des englischen Kunstunterrichts geht auf die schwere Niederlage zurück, die das englische Gewerbe auf der Londoner Weltausstellung von 1851 erlebte. Das Programm des englischen Erziehungssystems gipfelte, nach einem Bericht Sempers, der damals auf Veranlassung des Prinzgemahls Albert mit praktischen Vorschlägen zur Anregung des nationalen Kunstgefühls hervortrat, in einem allgemeinen Volksunterricht des Geschmacks, ein Ziel, das man durch die Gründung des South-Kensington-Museums und der mit ihm in Verbindung stehenden, über das ganze Land verbreiteten Unterrichtsanstalten zu erreichen suchte. Neben diesen Schulen, in denen nicht ein akademischer Zeichenunterricht nach historischen Vorbildern, sondern ein eifriges Naturstudium nach der Pflanze und dem lebenden Modell betrieben wird, sind dann in neuerer Zeit, nach dem Vorbild der von Morris gegründeten Gilden, eine Reihe von Handwerkerschulen eingerichtet worden, die nach dem Prinzip des Werkstättenunterrichts geleitet werden. Hier lernt der Schüler, in engster Fühlung mit der Praxis, die Form aus den Bedingungen der Technik zu entwickeln, eine Erziehungsmethode, die ihn vor den Gefahren des meist nur abstrakten Zeichnens bewahrt, die ihm die Frische und Ursprünglichkeit seiner Empfindung erhält und ihn dazu erzieht, seine Erfindungen und Entwürfe unmittelbar auf ihre technische Ausführbarkeit zu prüfen.

Versucht man, das Ergebnis der englischen Bewegung im ganzen abzuschätzen, so zeigt es sich, daß sie, alles in allem, mehr für eine Erhaltung des Kunstgeistes als für eine Erneuerung der Kunstform Sorge getragen hat. Ein großer, vollwertiger Erfolg war möglich, weil die Bewegung, trotz aller Romantik, von einem lebendigen, aus der Anschauung gewonnenen Ideal erfüllt war, weil sie einem natürlichen Gefühl für das Echte und Wahre ent-

sprungen war und weil sie, trotz vieler Bedingtheiten, letzten Endes doch das Unbedingte gewollt hat. Sie setzte der trägen Gleichgültigkeit und der müden Stumpfheit der Sinne eine fanatische Unduldsamkeit entgegen, und sie traf mit dieser, für die konservative englische Gemütsverfassung ungewöhnlichen Temperamentsäußerung das Gewissen der Nation. Die Führer der Bewegung hatten richtig erkannt, daß durch die unnatürliche, von der spekulativen Ästhetik vollzogene Trennung von hoher und angewandter Kunst, durch die einseitige Pflege einer Kunst für Künstler ein Zustand der Isolierung geschaffen war, der auf die Dauer der Existenz der Kunst bedrohlich werden mußte. Dieser unnatürlichen Isolierung arbeiteten sie nach besten Kräften entgegen, da sie instinktiv fühlten, welchen Wert die Kunst als Lebenselement, als Faktor der Kultur für das Glück der Menschheit bedeutet. Es handelte sich für sie gar nicht um die Frage eines neuen Stils in Kunstgewerbe und Architektur, um Möbel und Häuser, die nach Form und Inhalt ein getreues Abbild des Zeitgeistes darstellen sollten, sondern es war ihnen vielmehr um die praktische Verwertung, um die Nutzbarmachung künstlerischer Werte zu tun. Auf die Erweckung und Ausbildung des guten Geschmacks als einer sittlichen Eigenschaft kam es den Führern der englischen Bewegung vor allem an. Geschmack, schrieb Ruskin in „The Crown of wilde olive", ist nicht nur ein Teil und ein Kennzeichen der Moralität, er ist die einzige Moralität ... Sage mir was du gern hast, und ich will dir sagen, was du bist. Geschmack war ihm gleichbedeutend mit Charakter.

Und damit rührte er an den Kernpunkt des gegenwärtigen Kunstproblems überhaupt. Als er mit seinen Freunden die Reform des Kunstgewerbes begann, da hatten diese Männer vor allem immer die großen sozialen Aufgaben vor Augen, die die Kunst zu allen Zeiten zu erfüllen hatte. Mit der Verbreitung künstlerisch veredelter Gebrauchsgegenstände wollten sie die Kunst als ein wesentliches Element der Gesamtbildung verallgemeinern helfen. Daß dieser gesunde und großgeartete Idealismus mit einer fast kindlichen Romantik gepaart war, daß sie der Verwirklichung ihrer Ideale selbst wieder entgegenarbeiteten dadurch, daß sie im Zeitalter der Maschine getreulich an den kostspieligen handwerklichen Herstellungsverfahren festhielten, deren Erzeugnisse schließlich für die, denen sie in erster Linie bestimmt und zugedacht waren, unerschwinglich bleiben mußten, fällt wenig ins Gewicht, wenn man bedenkt, wie fruchtbar schon die klare

Erkenntnis des Problems werden mußte, und wenn man ermißt, in welchem Grade dieses Problem dann auch nach der sittlichen Seite vertieft worden ist. Wenn sich die Engländer auch in der Methode geirrt haben, so gebührt ihnen doch das unbestrittene Verdienst, zuerst an der richtigen Stelle Hand angelegt zu haben. Nur in dem Sinne, wie sie die Geschicke der Kunst beeinflussen wollten, war die Heilung überhaupt denkbar, nur mit der Erneuerung des Qualitätsbegriffs konnte der fortschreitenden Zersetzung Einhalt geboten werden.

3. Die Utopie des neuen Stils

Formt in euch ein Bild, dem die Zukunft entsprechen soll, und vergeßt den Aberglauben, Epigonen zu sein.
Friedrich Nietzsche.

Die reformatorischen Ideen, mit denen Ruskin und Morris für eine Erneuerung des Kunstgeschmacks in England gewirkt hatten, rechneten mit einer absichtlichen Beschränkung. Mit bewußter Einseitigkeit schieden sie wesentliche Elemente des neuen Zeitgeistes, Faktoren, von denen das Handwerk und Kunstgewerbe nicht weniger betroffen waren als andere Gebiete des Wirtschaftslebens, aus dem Kreis ihrer Bestrebungen aus. William Morris, schrieb van de Velde, erkannte die Gegenwart nicht an, er fand sie abscheulich. Er blickte auf die Vergangenheit hin, und sie deuchte ihm herrlich, er schaute in die Zukunft hinaus, und sie erschien ihm noch schöner. Das ganze Werk seiner Gedanken und seiner Hände will die Gegenwart überbrücken.

Bei einem Mann, der wie Morris durch nichts so sehr ausgezeichnet war als durch Willensstärke, Tatkraft und praktischen Unternehmungsgeist, kann diese absichtsvolle Umgehung der Gegenwart nicht als ein Gefühl der Schwäche gedeutet werden: als ob er sich etwa, im Bewußtsein mangelnder Kraft, gefürchtet hätte vor einer Auseinandersetzung mit den neuen Mächten der Zeit, mit Kapitalismus und Maschine, und als ob er deshalb in die so viel besser erscheinende Vergangenheit geflüchtet wäre. Er war sich seiner Kräfte genügend bewußt, um sich auch einer solchen Auseinandersetzung gewachsen zu fühlen. Aber er leugnete die Daseinsberechtigung dieser Mächte, er erkannte sie überhaupt nicht als schöpferische Kräfte an! Er sah in ihnen vielmehr eine Art ge-

fährlicher Krankheiten, und er sprach von dem geldgierigen Industrialismus und von dem sittenverderbenden Individualismus wie von einer Epidemie, von deren verheerender Wirkung er sein Land und sein Volk bewahren wollte. Sein Reformwerk war aufgebaut auf der Voraussetzung, daß jene Mächte zu Unrecht beständen, daß sie einer ernsthaften Würdigung überhaupt nicht wert seien, und darum sann er darauf, sie mit allen verfügbaren Mitteln zu bekämpfen. Seinen Erben, die berufen waren, sein Werk fortzuführen und zu vollenden, erwuchs nun die Pflicht, seinen Irrtum zu berichtigen, sich auf den Boden der Tatsachen zu stellen und in voller Anerkennung jener Mächte den Kampf um die Kunst nicht gegen sie, sondern mit ihnen, in engster Bundesgemeinschaft, zu führen. Oder, um im Bilde zu bleiben, die von jener Jahrhundertepidemie Ereilten, die sich jetzt bereits im Genesungszustand befanden, nachdem sie durch Morris behutsam und ganz allmählich wieder an die wärmende Kraft der Schönheit gewöhnt waren, waren nun noch „zu der reinen Luft der Gegenwart und an das volle Tageslicht der Zukunft zu führen".

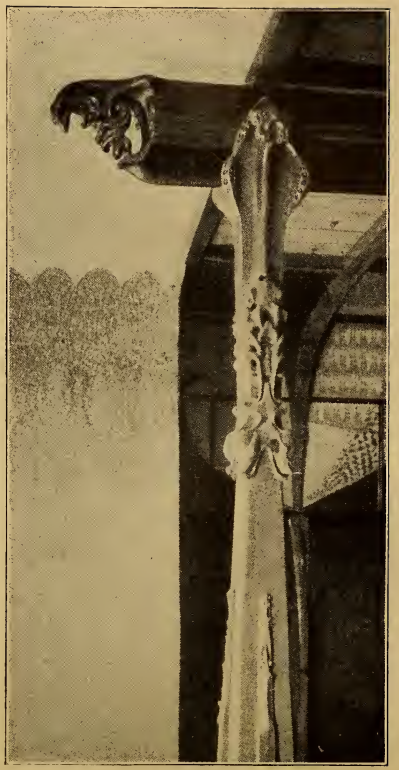
Die fruchtbare Erkenntnis, daß das Ziel der angebahnten Kunstreform viel weiter gesteckt werden müsse, als etwa nur auf die Erneuerung des Kunstgeschmacks und auf die Hebung der künstlerischen Durchschnittsleistung, wie sie Ruskin und Morris erstrebten, ist zunächst in Belgien gereift. In diesem kleinen Lande, das auf dem gemeinsamen Marsch der europäischen Völker zum Industriestaat schon von jeher einen beträchtlichen Vorsprung gewonnen hatte, in dem auch, wie Sombart berichtet, die Ideen des Sozialismus schon so tiefe Wurzeln getrieben haben, daß die Keime einer neuen Gesellschaftsordnung bereits deutlich erkennbar geworden sind, in diesem Land war der Wirklichkeitssinn stark genug, das Bewußtsein einer lebenswerten und zu voller Daseinsfreude berechtigten Gegenwart kräftig genug entwickelt, um die bisher gemiedene Auseinandersetzung mit jenen angeblich kulturfeindlichen Mächten als notwendig und als unaufschieblich zu betrachten. Und dieses tapfere, vor keiner Konsequenz zurückschreckende Gegenwartsgefühl, mit dem die Belgier das Reformprogramm der Engländer aufnahmen, kam alsbald zu einer ganz anderen Schätzung der bisher immer nur negativ gewerteten Entwicklungsfaktoren. Daß die Schönheit endgültig aus den Gebieten verbannt sein sollte, in denen die Kapitalisten, die Industriellen und die Ingenieure ihre vielseitige Arbeit verrichteten,

wollte den gegenwartsfrohen Belgiern nicht in den Sinn. Sie bewunderten die Werkzeuge der Industrie, die wuchtigen Hochöfen und die starken Maschinen, auch wenn ihnen die schlechte Moral ihrer Erzeugnisse verächtlich erschien; und sie waren im Innersten betroffen von der schöpferischen Kraft der Ingenieurbauwerke, auch wenn sie den Zweck, dem diese Bauten dienstbar waren, nicht immer zu billigen vermochten. Und was schließlich den Kapitalismus betrifft, so gab Henry van de Velde, der Führer der belgischen Reformatoren, unzweifelhaft die stärkste und bedeutendste Persönlichkeit der ganzen Bewegung überhaupt, aufrichtig und rückhaltlos der Überzeugung Ausdruck, es liege im Wesen der Zeit, daß wir uns alle bereichern müssen. „Dieser Gedanke," schrieb er, „hat die Menschheit zu den wunderbarsten Entdeckungen geführt, und uns ward das ungeheure Glück, sie als die ersten genossen zu haben. Es scheint wirklich, als ob unsere Generation darin besonders bevorzugt sei, und ich hege die Überzeugung, daß sie zu großen Dingen ausersehen ist. Selbst der Gedanke, daß wir uns alle bereichern müssen, ist mir heilig."

Mit diesem urlebendigen, ganz elementaren Gegenwartsgefühl, mit dieser vorbehaltlosen, selbst offensichtliche Schwächen und Fehler schonenden Anerkennung des Zeitgeistes, ist van de Velde die eigentlich treibende Kraft der neuen Bewegung geworden. Was ihn zum Führer machen mußte, war der Umstand, daß er, wie kein anderer damals, den geistigen Bedarf seiner Zeit, um mit Richard Dehmel zu reden, bis in alle Seelengründe begriffen hatte. In ihm verkörpert sich am stärksten der zielbewußte Kulturwille, der in der Bewegung zum Ausbruch kam. Van de Velde war es, der die Utopie vom neuen Stil formulierte und damit die Sehnsucht der Zeit nach einer eigenen, lebendigen Kunst, nach Erlösung aus dem alle seelisch-geistigen Regungen erstickenden Materialismus zum Ausdruck brachte. Und mit dieser kühnen Utopie rüttelte er die Trägen wach und riß die Wachenden zu frischen Taten hin. Er erscheint wie das personifizierte Kulturgewissen der Zeit. Sein gewaltiger Einfluß erklärt sich nicht aus seinen Werken allein, die voller Problematik sind, in denen ein höchst persönlicher Kunsttrieb fortdauernd mit den nüchternen Forderungen profaner Nützlichkeit kollidiert und die auch heute vielfach schon veraltet wirken, sie erklärt sich nur aus der Intensität seines Willens, der in all seinen Äußerungen eine fortreißende Wirkung übte und, einem Energiestrom

August Endell, Vorhang

Otto Eckmann, Beleuchtungskörper



Bernhard Pankok, Holzsäule

gleich, durch tausend unterirdische Kanäle in die gewerblichen Betriebe eindrang und dort allmählich einen völligen Umschwung der Gesinnung herbeigeführt hat.

Dieses Gegenwartsgefühl der Belgier, dieses freudige Bekenntnis zu dem neu erregten Wollen der Zeit hat der kunstgewerblichen Bewegung einen neuen und mächtigen Impuls gegeben. Wo die Engländer das Problem mehr von seiten des Gefühls angefaßt hatten, mit dem richtigen Instinkt für das große Ideal, doch ohne das starke Gegenwartsbewußtsein, das zu seiner Verwirklichung unerläßlich notwendig war, da näherten sich die Belgier der Aufgabe von seiten ihrer ganz ursprünglichen erkenntniskritischen Fähigkeiten. Angeregt und in ihrem Glauben bestärkt durch das gleichgerichtete Streben der zeitgenössischen Literatur, wiesen sie auf die großen schöpferischen Kräfte der Zeit hin, deren Leistungen ihnen trotz aller Äußerungen von Brutalität und allem Mangel an Disziplin dennoch außerordentlich, ja schlechthin bewunderungswürdig erschienen. Und indem sie den herrschenden Rationalismus als eine geistige und in seiner Weise auch schöpferische Macht anzuerkennen bemüht waren, gewannen sie daraus für ihre künstlerische Tätigkeit ein neues, den eigenen Schöpfertrieb belebendes Selbstbewußtsein. Nach ihrer wohlbegründeten Überzeugung durften die Söhne einer Zeit, in der sich so viel lebendige Kräfte regten und die auf allen Gebieten des Denkens und Forschens so viel neue und bedeutende Werte geschaffen hatte, nicht länger gezwungen sein, sich den gegenwärtigen Aufgaben der Kunst gegenüber als Epigonen zu fühlen. Sie verwarfen den eingewurzelten Aberglauben, daß man im Kunstgewerbe und in der Baukunst getreulich die Historie nachahmen müsse und die nur aus trägem Verzicht erwachsene Anschauung, daß diesen Künsten gegenwärtig kein anderer Weg zu gedeihlicher Entwicklung offenstünde, weil man es doch nicht besser machen könnte als die Alten, schien ihnen unhaltbar angesichts der erfolgreichen Bemühungen, die auf allen anderen Gebieten menschlicher Arbeit auf die geistige Durchdringung der neugefundenen Ausdrucksmittel verwendet wurden. Die Elemente des Zeitgeistes hatten schon zu viel Gewalt über sie gewonnen, als daß sie sich bei solcher unverzeihlichen Trägheit des Denkens hätten beruhigen können. Sie hatten zu viel Ehrfurcht vor dem großen Wollen, das sie allenthalben in der Gegenwart am Werke sahen, als daß sie, nach dem Beispiel ihrer Lehrer, schon gleich von Anfang an untätig hätten Verzicht leisten

können. Sie sahen das Leben der Gegenwart von einer ganz anderen Seite an. Sie bejahten all seine Regungen. Sie fanden unzählige, bisher noch ungenützte Kräfte darin und erkannten neue, bisher ungestaltete Stoffe, die der Verwertung und Veredlung harrten. Und dieses glückliche Gefühl ungekannter und unbegrenzter Wirkungsmöglichkeiten machte sie kühn auch in den Hoffnungen, die sie für die künftigen Schicksale der Kunst hegten. Es gab ihnen den ehrfürchtigen Glauben an die geschichtliche Bedeutung und an die schöpferischen Fähigkeiten der Gegenwart, und aus dieser stolzen, unbeirrbaren Zuversicht erwuchs ihnen ganz von selbst die beglückende Utopie eines neuen Stils.

Die utopische Idee eines neuen Stils könnte tollkühn und willkürlich, ja überspannt und töricht erscheinen. Mit Recht ist den ungeduldigen Neuerern denn auch entgegengehalten worden, daß ein Stil nicht erfunden wird und daß er sich ebensowenig vorsätzlich schaffen läßt. Man hätte ihnen weiter erwidern können, ihre Forderung sei nicht einmal neu. Denn es sind in der Tat, wie schon erwähnt, im Laufe des 19. Jahrhunderts mehrfach Versuche gemacht worden, einen neuen Stil zu suchen, ohne daß doch einer dieser Versuche von praktischem Erfolg begleitet gewesen ist. Wenn es aber richtig ist, daß ein Stil nicht erfunden wird, sondern daß er entsteht, und zwar immer erst dann entsteht, wenn „ein veränderter Inhalt des Gesamtbewußtseins ihn fordert", so hatten die Belgier vor jenen früheren Experimentatoren zum mindesten den Vorteil voraus, später geboren zu sein. Sie fanden in der Tat, was die Verwirklichung ihrer Utopie schon eher in den Bereich der Möglichkeit rückte, diesen veränderten Inhalt des Gesamtbewußtseins zu ihrer Zeit bereits vor. Abgesehen davon, daß bei den früheren Stilbildungsversuchen eine unzulängliche Methode angewandt wurde, daß man gar nicht an jenes veränderte Gesamtbewußtsein dachte, sondern immer nur an eine fertige, äußere Form, waren damals auch die treibenden Geisteskräfte, die das neue Gesamtbewußtsein der Zeit bestimmen, aus dem Bann des Unterbewußtseins noch nicht zur vollen Klarheit des Wollens durchgedrungen. In dieser Hinsicht waren der Utopie der Belgier völlig veränderte und bei weitem günstigere Voraussetzungen geboten. Sie waren ihrerseits nicht nur mit schärferen Sinnen für das Streben der Zeit begabt, sondern dieses Streben war nach und nach aus einem „Zustand blinden, irrationellen Tastens" nun zum

deutlichen Bewußtsein seiner Ziele gelangt. Der veränderte Lebensinhalt der Zeit und die neue Moral der Gesellschaft ließen sich jetzt mit größerer Sicherheit schon bestimmen, kritische Auseinandersetzungen mit dem Kapitalismus und mit der Industrie hatten auf wirtschaftlichem Gebiet inzwischen stattgefunden und das soziale Denken war unter solchen Einflüssen in neue Bahnen gelenkt worden. Die Ergebnisse dieser Auseinandersetzungen galt es nunmehr auch für die künstlerische Tätigkeit zu verwerten. Und die großen Erwartungen, die man von Anfang an, und gerade in Deutschland, an die kühne Reformarbeit der Belgier geknüpft hat, wurden vor allem durch den Umstand gerechtfertigt, daß sie ihre Utopie vom neuen Stil auf den neuen, geschichtlich bedingten Grundlagen des sozialen und wirtschaftlichen Lebens aufgebaut und ihrem Gedankenbau somit ein sichereres und breiteres Fundament gegeben hatten, als es zum Beispiel Morris noch in seiner Utopie vom handarbeitenden „Nirgendland" getan hatte.

Die ungeduldige Sehnsucht der schaffenden Künstler, Anschluß zu finden an die gestaltenden Kräfte der eigenen Zeit, hatte sich, wie schon angedeutet, zuerst auf literarischem Gebiet bemerkbar gemacht. Soweit diese Bestrebungen Deutschland betrafen, so mochte es die Literatur von Luther und auch von Lessing gelernt haben, daß es, um neue Dinge zu sagen, auch einer neuen Sprache bedarf. Um für die neuen Stoffe, die sich nun von allen Seiten der künstlerischen Gestaltung darboten, geeignete Ausdrucksmittel zu schaffen, mußten vor allem einmal die alten, überlebten und unbrauchbar gewordenen Formen beseitigt werden. Der unfruchtbare Autoritätsglaube, der sich von jeher mit hohlem Dünkel jeder selbständigen Regung junger Kräfte entgegengestellt hat, mußte von Grund aus erschüttert, es mußte zunächst mit einer völligen Um- und Neuwertung der Tradition begonnen werden. In diesem Streben nach Überwindung alter, leer gewordener Formen, in diesem leidenschaftlichen, ruhelosen Suchen nach Wahrheit und Natürlichkeit ist die Kunst immer wieder in Zeiten der Peripetie in den Jungbrunnen des Naturalismus untergetaucht. Der Realismus, notiert Delacroix in seinem Tagebuch, ist die große Zuflucht der Erneuerer in Zeiten, wo die schlecht und maniriert gewordenen Schulen, um den blasierten Geschmack des Publikums aufzuregen, dahin gekommen sind, sich in den Kreisen derselben Erfindungen zu drehen. In dem Stahlbad des Naturalismus hat sich die Kunst immer

wieder von dem romantischen „Masken- und Dekorationswesen" falscher Idealisten befreit, hier hat sie neue Schaffenskräfte gewonnen, und neu gestärkt, um mancherlei Ausdrucksmöglichkeiten bereichert und zu eigener Selbständigkeit gereift, ist sie immer wieder daraus hervorgegangen. Aus dieser bewährten Heilquelle hatte die moderne Literatur bereits greifbare Vorteile gezogen. In der Schule des Naturalismus hatte sie für ihren Kampf „gegen die Vergangenheitskultur der alten Poesie" neue Energien gesammelt. Und dies Beispiel empfahl sich nun den Belgiern, als sie daran dachten, ihre lebendige Sehnsucht nach neuen künstlerischen Formen in der Architektur, nach einem eigenen charakteristischen Ausdruck für das gewerblich erzeugte Gebrauchsgerät begrifflich zu formulieren. Jener gedankenlosen Arbeitsweise, die das Wesen der künstlerischen Tätigkeit damit zu erschöpfen glaubte, daß sie einem Gebrauchsgegenstand oder einem Bauwerk willkürlich geschichtliche Ornamente aufklebte, setzte sie ein neues „realistisches" Gestaltungsprinzip entgegen, nach welchem die Form organisch aus ihrer Funktion abgeleitet werden sollte, als ein künstlerisches Symbol ihres tektonischen Zweckes. Sie wollten wieder von vorn anfangen: statt überlieferte Formen nur dekorierend zu verwenden, wollten sie neue bilden und diese Formen auch zugleich den neuen Konstruktionsweisen anpassen, wie sie durch die industriellen Herstellungsverfahren geboten waren. Man sprach von einer „realistischen Architektur" (Lichtwark) und von der Maschinenarbeit im Dienste des Kunstgewerbes (van de Velde: „Künste der Industrie und der Konstruktion"), und man dachte dabei an eine Kunst, die vor allem wahr, ausdrucksvoll und ehrlich im Gebrauch ihrer Mittel sein sollte. Diese starke, jede dekorative Lüge scheuende Wahrheitsliebe fand man am reinsten bisher in den Werken moderner Ingenieure ausgeprägt. Aus ihren Bauten und Konstruktionen sprach mit kraftvollem Pathos die scharfe Logik statischer Gesetze. Diese ursprüngliche Kraft der Charakteristik war es, die man für die eigene Arbeit ersehnte. Darum forderte man folgerichtig, daß künftig die naturalistische Arbeitsweise der Ingenieure auch für die Gebiete gewerblichen und architektonischen Schaffens vorbildlich sein solle. Zweckmäßigkeit, logische Durchbildung der Konstruktion und sachgerechte Behandlung des Materials, das waren die geistigen Prinzipien, mit denen das Wesen des neuen Stils umschrieben wurde.

Diese Forderungen waren nicht neu. Ungefähr vierzig Jahre früher hatte sie Gottfried Semper bereits erhoben und ausführlich begründet. Er spricht von einem „konstruktiven, oder besser dynamischen Prinzip der Ornamentik" und verlangt danach, daß jeder Teil eines Werkes, sowie auch sein Ganzes angeben müsse, was es zu tun hat: nicht allein durch seine Form, sondern auch durch seine Ornamente. Und er bedauert, daß unter den vielen Büchern über die Anwendung der Wissenschaft auf die Kunst ein Handbuch fehle, „welches die Prinzipien der Schönheit und des Stils in ihrer Anwendung auf die neuen Erfindungen der Wissenschaft und Manufaktur lehrt."[1])

Aber ebensowenig wie seinerzeit Semper dachten die jungen Kunstgewerbereformatoren in Belgien daran, mit ihren Stilprinzipien an die Stelle des freien schöpferischen Kunstwollens „einen wesentlich mechanistisch-materiellen Nachahmungstrieb" zu setzen. Diese Prinzipien sind mehr als eine Art Regulativ der gewerblichen Arbeit aufzufassen: sie wollten mehr die Fehler der bisherigen Arbeitsweise bezeichnen, die aus falscher Einstellung des Produktionsprozesses herkamen, als etwa den schöpferischen Vorgang selbst charakterisieren. Was mit jenen unzureichenden Begriffen angedeutet werden sollte, war mehr als die theoretische Formulierung eines neuen Stilprinzips. Das Schlagwort von der Zweckmäßigkeit und von der Logik der Konstruktion war letzten Endes nichts anderes, als ein intellektueller Rechtfertigungsversuch für die seltsamen Formgebilde, die ein neuerwachtes Ausdrucksbedürfnis entstehen ließ. Hinter diesen nüchternen und doktrinären Begriffen, die später von einer übereifrigen journalistischen Propaganda zu falsch verstandenen und arg mißbrauchten Schlagwörtern herabgewertet worden sind, verbarg sich ein ganz lebendiges, praktisches Ideal, das durchaus nicht auf dem Wege der Abstraktion gefunden war und das in seinen Zielen auch weit über die Zwecke einer nur einseitig ästhetischen Spekulation hinausreichte. Es ist die Forderung nach einer starken und selbständigen Gegenwartskunst.

Diese Forderung, mit der man das Kulturgewissen der Zeit aufzurütteln suchte, ist im wesentlichen sittlicher Art, und sie behält darum ihr Recht, auch wenn sie mit den Mitteln der Logik nicht bewiesen werden kann. Es zielt diese Forderung, ähnlich wie in

[1]) Er selbst hat später diese Lücke mit seinem zweibändigen Werk „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten" auszufüllen versucht.

England, auf eine Veredlung und Durchgeistigung der gewerblichen Arbeit, aber sie geht von anderen Voraussetzungen aus als die der Engländer. Auch die Utopie des neuen Stils sucht erzieherisch wirkende Werkstatttraditionen zu schaffen und wirksame Arbeitsgesetze vorzuzeichnen, mit denen den Handwerkern, den Künstlern und den Fabrikanten ein brauchbares Mittel zur Verständigung gegeben werden sollte. Aber sie rechnete dabei durchaus nur mit wirklichen und möglichen Dingen, sie versuchte diese Gesetze aus den sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen der Gegenwart abzuleiten und sie mit dem neuen Geist des Industriestaats zu durchdringen. Ein solches zeitgemäßes Arbeitsgesetz aber, geschaffen von den schöpferischen Kräften der Zeit und erfüllt von den Spuren ihres Geistes, müßte, so glaubte man, die Erzeugnisse gewerblicher Tätigkeit mit einer verjüngten Berufsehre adeln und ihnen wieder jene charaktervolle Einheitlichkeit vermitteln können, die von jeher das Wesen eines Stils gekennzeichnet hat.

Drittes Kapitel

Die neue Form

Der Ruf nach dem „neuen Stil", der zu Anfang der neunziger Jahre unversehens und wie der rauhe Ton einer Kriegsposaune in die verschlafenen Zeichenateliers der kunstgewerblichen Betriebe hineinfuhr, war von einer Gruppe moderner Maler ausgegangen. Ihrer künstlerischen Herkunft nach Schüler des reifen französischen Impressionismus fühlten sich diese jungen Leute selbständig und unternehmungslustig genug, um nach den Möglichkeiten einer lebendigen Weiterbildung des ihnen überlieferten Kunststils zu forschen. Daß der klassische Impressionismus als Malstil sehr viele Elemente enthält, die zu einer Verwertung und Ausbildung in dekorativem Sinne geradezu herausfordern, wird ausführlich noch zu zeigen sein. Daß aber der kühne und weitzielende Gedanke an eine Reform des Kunstgewerbes und an eine gründliche Erneuerung der gesamten Baukunst zuerst gerade in dem Kreise dieser aus der Lehre des Impressionismus hervorgegangenen Maler aufgetaucht ist, ja daß er eigentlich nur hier entstehen konnte, wird verständlich, wenn man bedenkt, daß die impressionistische Malerei überhaupt die einzige wahrhaft lebendige und ursprünglich schöpferische Kunst gewesen ist, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Nur eine ganz elementare, tief im Lebensgefühl der Zeit wurzelnde Kunst vermochte für eine moderne, aus der Not und Sehnsucht der Gegenwart geborene Idee, wie sie die Utopie des neuen Stils darstellt, einen fruchtbaren Nährboden zu bilden. Eine solche, im wahrsten Sinn produktive und fortzeugende Kunst aber ist der Impressionismus gewesen. Ihm war es zu danken, daß die Kunst der Malerei im 19. Jahrhundert aus den beengenden Fesseln eines gedankenreichen, aber blutleeren Formalismus befreit und zu den immer neuen Quellen der Natur und der Anschauung zurückgeführt worden ist. Auch die Entwicklungsgeschichte jener denkwürdigen Kunstreform, als deren glückliches Ergebnis sich der impressionistische Malstil darstellt, führt durch eine Epoche kraftvollen,

konsequent durchgeführten Naturalismus, der den Malern dazu verholfen hat, ihre Zeit zu begreifen und sie zeitgemäß darzustellen. Ihre moderne Wirklichkeitskunst setzt die Wahrheit und Realität des Sichtbaren an die Stelle überkommener Dogmen und abstrakter Akademieideale, sie tritt wieder mit fröhlicher Unbefangenheit dem Gegenstand ihrer Beobachtung gegenüber, und sie kennt kein anderes Gesetz als dasjenige, welches sie vom Objekt selbst empfängt. Max Liebermann hat einmal gesagt, es sei das Verdienst der Impressionisten, daß sie ohne Voreingenommenheit an die Dinge herangingen. Und diese echte Künstlertugend war es auch, die ihre Nachfolger zu dem hoffnungsvollen Glauben an die Möglichkeit eines neuen Stils im Kunstgewerbe und in der Architektur befähigt hat.

Stilistisch betrachtet stellt der Impressionismus eine Endform dar. Er ist die reifste Frucht eines Kunstprinzips, das vom Geformten zum Formlosen, vom geschlossenen Umriß zur aufgelockerten Fläche, von strenger Gebundenheit zu völliger Auflösung strebt. Die impressionistische Malerei ist der Höhepunkt und das endgültige Ergebnis einer Entwicklung, die von der Kunst zu den Künsten führt. Es beginnt diese in jahrhundertelanger Bewegung und Gegenbewegung verlaufende Entwicklung in jenem denkwürdigen Augenblick, als die Architektur die Vorherrschaft über die Künste verlor, und die engen Fesseln, die sie bisher mit ihren Schwestern verketteten, zugunsten einer freien und selbständigen Existenz jeder einzelnen gelöst wurden. Damals war an die Stelle umfassender Konventionen, wie sie durch die Wirksamkeit gemeinsamer geistiger Überzeugungen und seelischer Empfindungen, durch die Kraft der Religion zum Beispiel, geschaffen werden, das Recht der Persönlichkeit getreten, und die Kunst fing an, Selbstzweck zu werden. Malerei und Plastik lösten sich aus dem strengen ornamentalen Zusammenhang mit der Architektur, und jede versuchte künftig für sich und auf ihre Weise, die ganze Welt der großen Empfindungen auszudrücken, deren die Menschheit fähig ist. Wo es früher nur eine einzige und integrierende Monumentalkunst gegeben hatte, die Kunst schlechtweg, eine unteilbare Einheit, geschaffen von der imposanten Kraft eines überwältigenden Kollektivgedankens, da hatte man jetzt die bildenden Künste, die, ihres ornamentalen Sinns beraubt, von nun an ein abstraktes, im engeren Sinne zweckloses Dasein führten. Und wenn auch der Kunst unter der Herrschaft dieses differenzierenden Prinzips ein wertvolles neues Reich erschlossen

wurde, wenn dadurch die Menschheit in der Tat einen unerschöpflichen Quell neuer, ungeahnter Augenfreuden gewonnen hat, so läßt sich zugleich doch nicht bestreiten, daß auf der anderen Seite mit dem Verlust jener großen Kunsteinheit auch sehr wichtige und unentbehrliche seelische Ausdrucksmittel eingebüßt worden sind.

Diesen hart empfundenen Verlust wieder einzubringen und der schlichten Wirklichkeitskunst der Impressionisten wieder in erhöhtem Maße geistige Elemente beizumischen, darin nun erkannte der junge Nachwuchs dieser Malergeneration die seinem ungestümen Tatendrang zunächst liegenden Ziele. Und nicht durch Zufall oder getrieben nur von einer ungeduldigen Neuerungslust sind die jungen Künstler gerade auf diese Aufgabe verfallen: sie bot sich ihnen vielmehr von selber dar, sobald sich das natürliche Bedürfnis nach einer Reaktion gegen die auflösenden Tendenzen des Impressionismus einstellte. Wollte man sich nicht länger mehr bei den Ergebnissen begnügen, die der vergeistigte Naturalismus der Impressionisten gezeitigt hatte, wollte man über ihre vom Glanz des Atmosphärischen geadelte Illusionsmalerei hinausgelangen, so mußte man versuchen, die übernommene Kunstform vor allem durch eine Steigerung ihrer seelischen Ausdrucksfähigkeit zu bereichern. Es kam darauf an, die Darstellung durch eine bewußte Betonung des Charakteristischen und Typischen eindrucksvoller zu machen und einen Grad von primitiver Wahrheit zu erreichen, wie er in dem verwickelten, stets nur einen momentanen Eindruck verkörpernden Wirklichkeitsbild des impressionistischen Malers nicht enthalten sein konnte. Statt der leichten Reize flüchtiger Eindrucksbilder verlangte man nun wieder den Ernst und das Pathos monumentaler Gebundenheit. Dieser lebendigen Sehnsucht nach geistigem Ausdruck und strenger Monumentalität entspricht in der künstlerischen Darstellung ein erneutes Streben nach rhythmischer Gestaltung und geschlossener Komposition. Das Verlangen nach großem Stil führt zu einer Entnaturalisierung der Natur, zu einer rhythmisierenden Umbildung und Vereinfachung aller Formen im Interesse vergeistigter Monumentalwirkungen. Auch die durch jahrhundertealte Überlieferungen mehr und mehr komplizierten Ausdrucksmittel werden nun wieder vereinfacht. Mit Vorliebe greift man auf primitiv-archaische Formen zurück, weil die Tendenz zum Monumentalen den kräftigen Eigenausdruck einfach bewegter Linien und starker Farbenkontraste sucht. Linie und Farbe, die Elemente des überlieferten Malstils, werden

daher jetzt nicht mehr zur illusionistischen, mit dem Gegensatz von Licht und Schatten operierenden Wiedergabe eines Raumeindrucks benutzt, sondern sie erhalten im Rahmen der Fläche eine neue, selbständige Bedeutung; sie sind die unmittelbaren Träger der künstlerischen Erregung, sie werden zu Symbolen für ganze Gefühlskomplexe. Sie sind die sinnlich wahrnehmbare Übersetzung eines geistig-seelischen Vorgangs, nicht mehr Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck: Ausdruck eines elementar empfundenen farbigen oder linearen Rhythmus, der sich in der Gesamtkomposition zu einem eindrucksvollen Gebilde ornamentaler Art zusammenschließt. Diese Kompositionen sind nun nicht mehr Gemälde im alten Sinne, in sich abgeschlossene und für sich selbst bestehende Bilder, sondern es sind ornamentale Abstraktionen, Gebilde, deren stilistische Eigenart infolge der Zwitterstellung, in der sich stets die Erzeugnisse einer Übergangszeit befinden, nicht immer restlos und unzweideutig schon ausgeprägt ist, deren ausgesprochene Tendenz zum Ornament aber — und das ist in diesem Zusammenhang das Entscheidende — doch deutlich und unverkennbar hervortritt. Die Malerei beginnt unter den Nachfolgern des Impressionismus ihre glänzende und verführerische l'art pour l'art-Existenz aufzugeben, die sie durch tausend Jahre, von Giotto bis Manet und Monet in beglückender Freiheit zwar, doch nicht ungestraft geführt hatte. Sie schickt sich an, aus der ungewissen Sphäre der Bilderkunst herauszutreten und aufs neue zur monumentalen Größe einer auf Raumschmuck gerichteten Kunst aufzuwachsen, um als Ornament im alten Sinne nach dem ruhmreichen Beispiel der musivischen Kunst, der Glasmalerei, des Freskos oder der Teppichweberei wieder ein integrierender Bestandteil der Architektur zu werden.

Es ist bereits angedeutet worden, daß der Impressionismus als Malstil schon sehr viele rein dekorativen Formelemente enthält. Eine einseitige, technisch-manuelle Ausbildung dieser Elemente haben zuerst die Neo-Impressionisten unternommen. Bei ihnen tritt die Tendenz zum Ornament schon deutlich hervor. In dem Bestreben, der Farbe den höchsten Grad von Leuchtkraft und Klangwirkung zu geben, der sich nach den Gesetzen der Optik denken und mit Hilfe der Spektralanalyse erreichen läßt, gehen sie in der Teilung des Striches und der Farbe noch einen Schritt weiter, als es vor ihnen Manet und Monet schon gewagt hatten. Im Interesse einer reineren Harmonie und stärkeren Intensität der Farbengebung übersteigern

sie bewußt bestimmte technische Errungenschaften des Impressionismus. Ihre oft sehr anziehende, gleichwohl aber unfruchtbare, weil schematische Methode der Koloristik verwendet überhaupt nur noch die reinen Farben des Prismas, bringt die Materie punktierend, in einem Nebeneinander von kleinen Flecken, auf die Fläche und überläßt die Mischung, die bisher auf der Palette vorgenommen wurde, dem Auge des Beschauers. Auch hier wird, zwar nur aus technischen Gründen und nicht aus einem inneren Bedürfnis nach seelischem Ausdruck, der Farbe, die vorher nur Mittel gewesen war, Selbstzweck gegeben. Worauf es dem Neo-Impressionisten ankommt, das ist die Erzeugung einer farbig bewegten, dekorativ wirksamen Flächenerscheinung. Ihre künstlerischen Ziele wie ihre Arbeitsmethode sind dem Zweck und Wesen der Mosaikkunst nah verwandt. Auch ihre Malereien, oft von bestrickendem Materialreiz, sind nach ihrem Stil und Charakter eigentlich gewerbliche Erzeugnisse. Es sind Schmuckstücke mit einer ganz eindeutigen Zweckbestimmung. Erst wenn sie als Wanddekorationen dem Raume eingeordnet sind, werden ihre Wirkungsmöglichkeiten restlos erschöpft. Ein Kritiker des Neo-Impressionismus, selbst Maler von Beruf, hat einmal gegen diese Malweise einen für den Bildermaler alten Schlages sehr charakteristischen Ausspruch Josef Israels angeführt: „Daß doch die Menschen die Gemälde stets als Möbel für Salons, in Korridoren, Kirchen und so weiter gebrauchen wollen." Und er hat unter Berufung auf dieses Wort dann gesagt, die Neo-Impressionisten wollten ihre Bilder in der Tat nur als Möbel gebrauchen, sie sollen ihnen das Haus ausstatten, an den Wänden dekorative Linien zeigen, die aus dem Bildcharakter herausgehen oder auch nur schimmernde Klänge geben. Mit dieser Bemerkung ist in der Tat das Ziel und die Absicht dieser jungen, nach einer neuen Ornamentik strebenden Malergeneration vortrefflich charakterisiert. Denn es ist etwas durchaus anderes um das Ideal, das ihnen vorschwebt, als um die alte Bilderwelt. Die leuchtenden Farbtafeln der Neo-Impressionisten, auf denen wesenlose und unwirkliche Dinge in einem irisierenden Lichtmeer schwimmen, sind keine Gemälde mehr, die als Einzelobjekte Wert und Bedeutung haben. Es sind viel eher gemalte Teppiche, Gewebe, Tapeten oder Glasfenster; Erzeugnisse, bei denen das technische Material bereits wieder einen wesentlichen Faktor der Wirkung ausmacht und die eigentlich nur durch Zufall oder unter dem falschen Zwang einer durch Jahrhunderte geheiligten

Tradition noch als gerahmte Bilder erscheinen, weil der Maler den Weg zum Kunsthandwerk noch nicht zurückgefunden hat. Nur dieser kurze Schritt, der Übergang zu einer ihrem Zweck besser angepaßten Herstellungsmethode, trennt diese Werke von dem Schicksal, selbst wieder echte Mosaiken, wirkliche Glasfenster und gewebte Teppiche, mit einem Wort reines Kunstgewerbe zu werden. Konnte sich der Maler entschließen, auch diesen letzten Schritt noch zu tun und in der Rolle des Kunsthandwerkers wieder die ursprünglichen Aufgaben seiner Kunst zu übernehmen, so konnte auch sein strebsames Bemühen um verstärkte Koloristik und seine Neigung zum Ornamentalen wieder ein vielfach erweitertes und besser geeignetes Betätigungsgebiet finden, als es ihm die Malerei mit ihren durch Technik und Material doch immerhin eng begrenzten Möglichkeiten zu bieten vermochte. Und in diesem Sinne hat gerade eine so einseitige, in artistischen Experimenten sich verlierende Kunst wie der Neo-Impressionismus, aus dessen Schule ein für die Entwicklung des neuen Ornaments so entscheidender Künstler wie Henry van de Velde hervorgegangen ist, durch seine dekorativen Tendenzen der kunstgewerblichen Bewegung nachhaltige Anregungen gegeben.

Über die technisch-handwerklichen Versuche dieser Malschule, die mit einer erklügelten Methode zu einer ornamentalen Übersteigerung der impressionistischen Malweise gelangen wollte, weist dann das ernste Bestreben jener Künstler hinaus, die in ihrer Malerei nicht nur einen koloristischen Effekt und ein rhythmisches Spiel dekorativer Linien suchen, sondern der Farbe auch seelische Klangkraft und der Zeichnung selbständige Ausdrucksfähigkeit geben möchten. Für Maler wie van Gogh und Munch, zum Beispiel, handelt es sich nicht mehr allein um die schöne, farbigglänzende Oberfläche der Dinge und um den melodischen Schwung und Wohllaut ihres Lineaments, sondern um ihre Psychologie und um ihre geistige Bedeutung. Im Wirklichen soll das Pathos der Seele ausgedrückt werden. Sie suchen die große Wirkung ausdrucksvoller, lapidar vereinfachter Formen und die innere Wahrhaftigkeit, die in der vereinfachten, die Wirklichkeit oft karikierenden Form steckt. Zugleich aber möchten sie die geistige Wirkung solcher eindringlich übertreibenden Charakteristik noch durch kräftige Farbeneffekte verstärken. Sie erstreben mit einem Wort eine beseelte Bildornamentik, die den leidenschaftlichen Charakterisierungsdrang gotischen Bilderschmucks mit der mysteriösen, Geist und Sinne berauschenden

Farbenpracht gotischer Glasfenster verbindet. Deshalb übersteigern sie das Wirkliche und vergewaltigen das organisch Lebendige, weil das entstehende Zerrbild einen geeigneteren Träger für ihr leidenschaftlich erregtes Gefühl zu geben vermag. „Statt genau das wiederzugeben, was ich vor mir sehe," schreibt van Gogh in einem seiner Briefe, „gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um. Ich will eben vor allem einen starken Ausdruck erzielen," selbst auf die Gefahr hin, daß das Publikum, wie er meint, in dieser Übertreibung nur die Karikatur sehen wird. Einmal dachte er daran, sein Atelier mit einem halben Dutzend Sonnenblumen zu schmücken: „Das wird eine Dekoration," schreibt er, „bei der die grellen oder gebrochenen Töne des Chroms auf einen Hintergrund von verschiedenem Blau platzen werden, vom zartesten Veronesergrün bis zum Königsblau, mit dünnen Latten eingefaßt, die mit Goldgelb gemalt sind; es soll so eine Art Effekt wie gotische Glasfenster haben." Seine Bilder, denen schon die eigenwillige Art des Pinselstrichs einen ornamentalen Rhythmus verleiht, geben nicht den momentanen Reiz eines Naturausschnitts, sondern Symbole. Er malt ein Kornfeld nicht mehr mit dem schlichten Wirklichkeitssinn der Impressionisten, in allen Zufälligkeiten der Erscheinung, sondern es wächst das Bild in seiner Darstellung zu einem Symbol der Ernte oder der Fruchtbarkeit auf. Und mit banger Ungeduld fragt er: „Wann werde ich den Sternenhimmel malen?" — jenes Bild, das ihn immer wieder beschäftigt und das er sich als ein Symbol der Sehnsucht nach dem Unendlichen dachte. Auch die Berceuse war ja ganz bewußt als Ornament gemacht worden: sie sollte irgendwo in einer Matrosenschenke aufgehängt werden, und links und rechts davon sollten zwei große Sonnen hängen, in deren starkem Gelb die Allmacht der Liebe symbolisiert werden sollte. In solchem Sinne stellt die Kunst van Goghs und Munchs die höchste und reifste Form dieser neuen Bildornamentik dar, sie ist symbolhafter Ausdruck für das neue geistige Pathos und die seelische Erregtheit der Zeit.

Daß in der lebhaften Neigung der Zeit zu rhythmisch gebundener Gestaltung, in dem starken Drang zum Ornament nicht eine jener vorübergehenden Modeströmungen gesehen werden darf, wie sie in dem traditionslosen und unstet fluktuierenden Kunstbetrieb der Gegenwart zur Gewohnheit geworden sind, sondern daß es sich hier um eine völlige Neuorientierung der Kunstbegriffe handelt, die im

Grunde als eine gesunde und heilsame Gegenströmung gegen das individualisierende Kunstprinzip des Impressionismus anzusehen ist, wird durch Parallelerscheinungen aus anderen Kunstgebieten beweiskräftig erhärtet. Auch in der neuen Plastik zeigt sich das gleiche Streben nach Charakteristik, nach Ausdruckspathos und ornamentaler Monumentalität. Es genügt, an die fast gotische Primitivität Minnescher Bildnerkunst, an die archaisierende, architektonisch gebundene Plastik Hermann Hallers und an die mystisch visionären Holzschnitzereien Ernst Barlachs zu erinnern. In Dänemark hat sich der Bildhauer Willumsen seit Jahren um eine streng monumentale Plastik voll seelischer Ausdrucksfähigkeit bemüht, und in Holland hat der Bildhauer Zyl versucht, für die Bauten Berlages einen eigenartigen, neue Wege gehenden Bildnerschmuck zu erfinden.

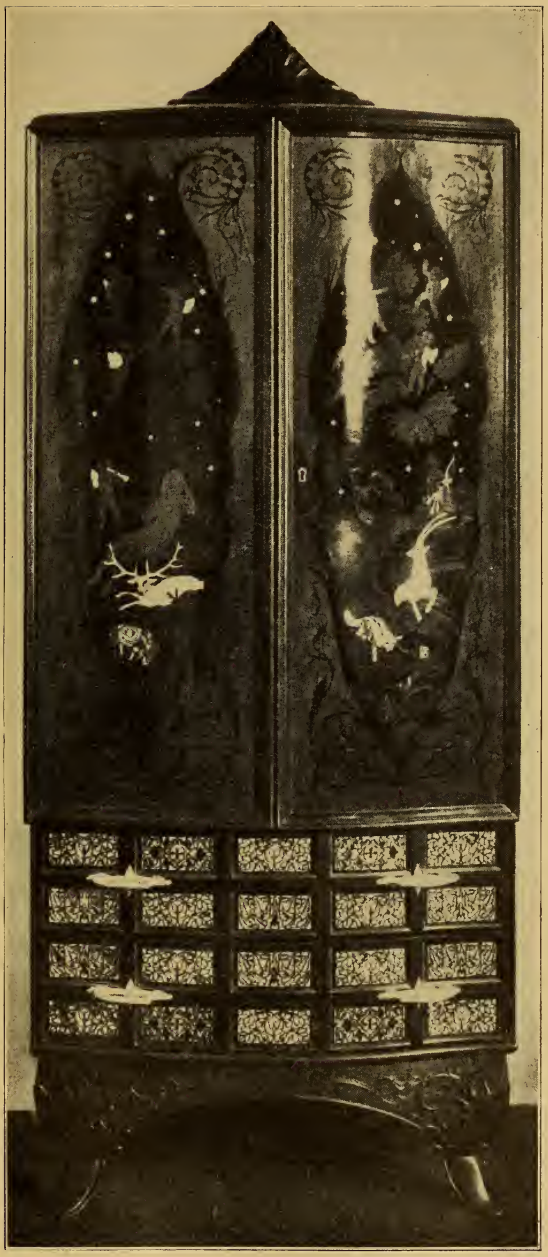
Und nicht allein in der künstlerischen Produktion dieser Zeit sind die Anzeichen einer auffallenden Wandlung des Kunstempfindens zu beobachten, auch die veränderte Einschätzung der historischen Kunst hat in diesem Zusammenhang als wichtiges Symptom zu gelten. Denn die Überlieferung wird stets mit den Augen der Lebenden angesehen und aus den künstlerischen Anschauungen der Gegenwart heraus gewertet. In dem wachsenden Interesse der neueren Zeit für alle ausdrucksstarke, primitive Kunst, in der sich, weil sie architektonisch noch gefesselt und durch das strenge Gesetz des Raumes auch rhythmisch noch gebunden ist, das geistige Wesen des ornamentalen Stils am reinsten offenbart, wird man daher mehr als bloße Zufallswirkungen sehen müssen. Die aufrichtige Bewunderung, die die reliefierte Bilderschrift und die monumentale Plastik Ägyptens, die lineare Phantastik indischer Ornamentkunst und die abstrakte Formenwelt ostasiatischer Architektur in der Gegenwart gefunden haben, ist als vorübergehende exotische Laune einer übersättigten, nach neuen Reizen begierigen Genußsucht nicht zu erklären. Mit Recht wird man darin, ebenso wie in der wiedererwachten Vorliebe für die einheimische nordische Kunst und in der zunehmenden Beschäftigung mit den „Formproblemen der Gotik", die spontane Äußerung eines verwandten Kunstempfindens vermuten, eines mächtig sich regenden Instinktes, der in den anerkannten Werken und feststehenden Werten der Vergangenheit die Bestätigung und Bekräftigung des eigenen Wollens findet. Auch das erneute Zurückgreifen auf die ehrwürdigen Traditionen der

gotischen Kunst, die im Gegensatz zu dem äußerlich dekorierenden Kunststil der Renaissance einem vorwiegend formbildenden Kunstprinzip gehuldigt hat, muß als ein Zeichen für die lebendige Sehnsucht der Zeit gedeutet werden, die in der Kunst nach einem eigenen, selbständigen Formenausdruck verlangt, nach dem kraftvollen Pathos eines neuen expressionistischen Stils.

In diesen auf die Überwindung des Impressionismus gerichteten Kunstströmungen hat man die Quelle der modernen kunstgewerblichen Bewegung zu suchen. Zu derselben Zeit etwa, als sich in der Malerei die natürliche Reaktion auf den Impressionismus bemerkbar machte, als man in der Differenzierung und Auflösung der Form die letzte Stufe erreicht hatte und sich aufs neue nach rhythmisch-ornamentaler Gebundenheit zurücksehnte, begann auf dem Kontinent das moderne englische Kunstgewerbe bekannt zu werden. Englische Stoffe, englische Lampen, Metallgeräte und Möbel, Erzeugnisse der Werkstätten von William Morris & Co., durch Vermittlung des Lütticher Möbeltischlers Serrurier-Bovy zuerst in Belgien eingeführt, lenkten durch ihre vorbildlichen technischen und künstlerischen Eigenschaften die allgemeine Aufmerksamkeit nachdrücklich wieder auf den beschämenden Tiefstand der festländischen Kunstindustrie. Der Vergleich zeigte aufs neue, wie dringend hier eine energische und durchgreifende Reform an Haupt und Gliedern nottat. Und wer wäre zur Lösung dieser kulturell so wichtigen Aufgabe mehr berufen gewesen als jenes ungeduldige, nach neuen Zielen begierige Malergeschlecht, das sich vergeblich bisher um eine Gelegenheit bemüht hatte, seine heimlichen Neigungen zur Schmuckkunst auszuleben und in großem Maßstab praktisch zu betätigen? Die Erneuerung der Nutzkünste mußte in der Tat ihrem Kunsttrieb ein glänzendes Operationsfeld bieten, eine Aufgabe mit festen Zielpunkten, die der Aufbietung der besten Kräfte würdig war. Wenn es gelang, ihren Drang zur Ornamentik, ihr Verlangen nach neuen Ausdrucksformen in das große Gebiet des Kunsthandwerks hineinzuleiten, so war für ihre vage und unbestimmte, aber nichtsdestoweniger urgesunde und grundrichtige Idee auch ein greifbarer und bildungsfähiger Körper gewonnen, so war der entscheidende Schritt von einer unfruchtbaren, in geistreichen Spekulationen sich verlierenden Atelierkunst zu einer aussichtsreichen künstlerischen Betätigung im Dienste einer nach dem Ausdruck ihrer Leidenschaft verlangenden Zeit getan.

Und dieser Schritt ist in der Tat von einer kleinen Gruppe von Künstlern, die, mit wenigen Ausnahmen, von der Malerei herkamen, auch gewagt worden. In unermüdlicher Selbsterziehung, von Stufe zu Stufe fortschreitend, haben sich diese mutigen Revolutionäre als Autodidakten mit allen Zweigen des Kunsthandwerks praktisch vertraut gemacht, haben, mit Flachdekorationen beginnend, die gesamte Buchkunst reformiert, haben neue Muster für Teppiche, Tapeten, Stoffe und Wanddekorationen geschaffen und ihren elementaren Drang nach charakteristischen Ausdrucksformen dann in der Erfindung neuer Modelle für alle Arten von Hausrat, für Töpfereien und Gläser, Metallgeräte und Möbel ausgelebt. Die Prinzipien des neuen Stils wurden dabei in ihrer praktischen Anwendung auf jede Gattung von Material und Manufaktur dargelegt. Und man ist schließlich auch dahin gelangt, den Raum als Ganzes, als architektonische Einheit künstlerisch durchzuformen. Von hier war nur noch ein Schritt zum Entwurf und zur Durchbildung ganzer Häuser und Hausgruppen, und auch dieser letzte Schritt ist schließlich getan worden.

Ausgegangen sind alle diese tatkräftigen Versuche zur Begründung eines neuen Stils im Kunsthandwerk und in der Architektur von der Bildung einer neuen Ornamentik. Der Mangel der Zeit an eigenen, selbständigen Ornamentformen galt den Reformatoren als einer der Hauptgründe für die herrschende Abhängigkeit der Nutzkünste von der historischen Überlieferung. In der Schaffung einer neuen Ornamentik sahen sie daher ein wichtiges Hilfsmittel, ja geradezu eine unerläßliche Vorbedingung für das Gelingen der geplanten Reform. Diese großen Erwartungen, die man an das Vorhandensein eines neuen Ornaments knüpfte, erklären sich aus der Auffassung über das geistige Wesen und über die Aufgaben des Ornaments überhaupt, die in den Kreisen dieser jungen Künstler herrschte. Für sie war das Ornament mehr als Verzierung, mehr als ein überflüssiges Beiwerk, geschaffen aus launenhafter Willkür oder ungestilltem Spieltrieb, angewendet zur Befriedigung repräsentativer Neigungen. Ihnen galt das Ornament als Symbol schlechthin, ebenso wie den Primitiven, wenn sie einen Gegenstand ausschmückten. Gerade diese hohe Rangstellung, die sie dem Ornament unter den mannigfachen Erscheinungsformen der Kunst einräumten, die hohe Wertschätzung, die sie ihm entgegenbrachten — es galt ihnen als künstlerische Ausdrucksmöglichkeit nicht geringer



Bernhard Pankok, Notenschrank

Henry van de Velde, Speisezimmer

als irgendeine andere Gattung menschlicher Kunstbetätigung —, gerade das war es, was ihnen so viel Grund zu aufrichtiger Empörung gab gegen die Verirrungen einer Schmuckart, welche „einzig aus Blumen und Nacktheiten besteht und alle Oberflächen der Dinge in sinnloser Weise mit quellendem Weiberfleisch und üppigen Fruchtgirlanden bedeckt" (van de Velde). An die Stelle dieser naturalistisch entarteten Dekorationsweise wollten sie eine vergeistigte, abstrakte Ornamentik setzen, deren Schönheit bildender Art sein sollte, gewonnen aus der einfachen Logik der Konstruktionen, aus der Regelmäßigkeit und aus dem Gleichgewicht der Formen. Die Schönheit dieses neuen Ornaments sollte in der eindringlichen Wirkung liegen, die das leidenschaftlich Charakteristische, das geistig Bedeutende und das seelisch Bewegte auszuüben vermag. Was van Gogh mit dem linearen Pathos und der dramatischen Wucht seiner harten und eckigen Zeichnungen beabsichtigte, das erstrebten die jungen Künstler für das neue Ornament: die seelische Ausdrucksfähigkeit der Linie. „Die Linie ist eine Kraft," formulierte van de Velde mit der Klarheit seiner kunstphilosophischen Diktion. Das Ornament sollte mimische Eigenschaften erhalten; seine jeweils veränderte Struktur sollte imstande sein, die ganze Skala menschlicher Empfindungen und Gefühlszustände, Freude und Schmerz, Wachen und Träumen, Schwäche und Kraft auszudrücken. Auf solche Weise hoffte man eine neue Formensymbolik zu schaffen, die nicht nur eigenartige, von jeder geschichtlichen Überlieferung völlig unabhängige Formen aufzeigen würde, sondern in der auch der geistige Inhalt und das Lebensgefühl der Zeit eine künstlerisch verklärte Ausprägung finden würde. Und diese expressive Ornamentik sollte dann in den Dienst eines neuen Kunsthandwerks und einer regenerierten Baukunst gestellt werden, in der Absicht, die bisher fertig übernommenen Formen, die Säulen, Kapitelle, Profile und Gliederungen durch neuzubildende Symbole für die Funktionen des Stützens und Tragens, Schwellens und Strebens, Hängens und Lastens zu ersetzen. Wie einst in dem vergeistigten Konstruktionssystem gotischer Kathedralen sollte nun das einzelne Bauglied wieder „zum mimischen Träger eines abstrakten Ausdrucks" werden.

Um die Schöpfung dieser neuen Ornamentik, mit der man die Grundelemente für die künftige Entwicklung eines neuen Stils zu gewinnen hoffte, haben sich mit vereinten Kräften die jungen Künstler Belgiens, Hollands, Deutschlands und Skandinaviens bemüht. Die

fruchtbarsten Anregungen gaben die Belgier, voran Henry van de Velde, der später in Deutschland eine neue Heimat gefunden hat. Mit ihm traten A. W. Finch und G. Lemmen auf den Plan; auch sie verließen die Staffelei, um ihrem Talent in kunstgewerblicher Betätigung einen weiterreichenden Wirkungskreis zu sichern. Durch den Brüsseler Architekten Horta, der die jungen Ornamentzeichner bei seinen Bauten als Mitarbeiter heranzog, fand die Bewegung sehr bald eine tatkräftige praktische Förderung. Während in Belgien, dessen Kunstgewerbe und Architektur bis dahin ganz im Banne des Pariser Vorbilds stand und einseitig die überlieferten französischen Prunkstile nachahmte, die Elemente des neuen Stils sozusagen aus dem Nichts heraus geschaffen wurden, konnte die junge Bewegung in Skandinavien mit Aussicht auf Erfolg an die alte Kunsttradition des Landes anknüpfen. In Norwegen hat zuerst Gerhard Munthe in seinen Entwürfen für Buchschmuck und Teppiche die reichen Ausdrucksmöglichkeiten einer abstrakten, rhythmisch gebundenen Kunst neu entdeckt. Auch in Dänemark begannen alsbald alle Zweige der Kleinkunst auf dem Boden einer gesunden heimatlichen Überlieferung neu zu sprießen: die Buchbinderei, die durch Anker Kyster starke Anregungen empfing, die Weberei, die ornamentale Motive in der Technik des mittelalterlichen Flächenstils gibt, endlich die Kunststickerei, deren Pflege im Sinne der bodenständigen Tradition sich der Verein für volkstümliche Nadelarbeit („Hedebosyningens Fremme") angelegen sein läßt. Um die Förderung der Keramik, namentlich um die künstlerische Bearbeitung des Porzellans hat sich besonders der bereits genannte Willumsen verdient gemacht, der für die bekannte Kopenhagener Manufaktur von Bing und Gröndahl arbeitete. Als die treibende Kraft der ganzen Bewegung ist der Architekt Bindesböll zu nennen, dessen eigenartige, spezifisch-nordische Ornamentik das Kunsthandwerk des Landes am stärksten befruchtet hat. Als Ausdruck einer reichen, freudig überschäumenden Formenkraft ziert dieses neue Ornament, das sich vielleicht am besten als wuchtige Stilisierung der Meereswelle ausdeuten läßt, eines dem geographischen Charakter des Landes abgewonnenen Motivs, die edel geformten Geräte, die Gefäße und Bestecke der Silberschmiede Georg Jensen und Mogens Ballin und kennzeichnet die Arbeiten dieser Schmuckindustrie als Werke echter Volkskunst, die diesen Namen mit Ehren und frei von jedem sentimentalen Nebenbegriff tragen. Hier hat denn auch, dank der

Wirksamkeit lebendiger Traditionen, die Bewegung mehr als in anderen Ländern eine wahrhaft volkstümliche Bedeutung zu gewinnen vermocht.

Holland, dem im eigenen Lande brauchbare Überlieferungen nicht zu Gebote standen, behalf sich mit seinen Kolonien. Die abstrakte, dem buddhistischen Religionskreis angehörende Kunst der ostindischen Inseln hat auf die jungen Künstler der Niederlande stark befruchtend gewirkt. Colenbrander war der erste, der die exotischen Motive zu kunstgewerblichen Zwecken, zu neuen Ornamenten für Teppiche und zu Dekorationen seiner Rozenburger Keramik verwertete. Jan Toorop, der durch seine Abstammung — er ist auf Borneo geboren — mit den ehrwürdigen Traditionen dieser übersinnlichen Kunstwelt legitim verknüpft ist, blieb mit seinen phantastischen Linienssymbolen zunächst noch im Rahmen des Staffeleibildes. Dann hat auch er in der Buchillustration und im Kunstgewerbe ein geeignetes Feld für seinen ornamentalen Kompositionstrieb gefunden. Die reichste und ursprünglichste Begabung unter den jungen Holländern ist Thorn-Prikker, der mit seinen Farbenspielen und Linienornamenten eine ganze Welt von Gefühlen auszudrücken weiß. In seinem Buchschmuck wird wirklich, wie er es nach seinen eigenen Worten beabsichtigt, „der Klang jedes Wortes durch das Ornament verstärkt". Java hat ihm insofern genützt, als es ihm mit seinen Batikarbeiten eine Technik vermittelte, die in ihrem Wesen all seinen heimlichen Wünschen entgegenkam. Recht gefunden aber hat er sich erst, als er sich von allen Stilelementen einer fremden Kunst freimachen konnte, als er mit Hilfe der Glasmalerei den nordischen Menschen in sich entdeckte. Seine farbigen Scheiben, die fast alle für deutsche Bauten gefertigt sind, gehören zum schönsten und reifsten, was die kunstgewerbliche Bewegung an praktischen Leistungen aufzuweisen hat. Neben ihm hat sich Dijsseldorf in Amsterdam durch eigenartige ornamentale Entwürfe bekannt gemacht, in denen das dankbare, von jeher in der nordischen Schmuckkunst beliebte Tiermotiv eine neuartige Ausbildung gefunden hat. De Bazel und Lauwericks, die später erfolgreich als Architekten hervorgetreten sind, begannen ebenfalls mit ornamentalen Zeichnungen für Buchschmuck, Keramik und allerlei Gebrauchsgerät.

Auch in England ist der Versuch gemacht worden, mit Hilfe einer neuen Ornamentik den gotischen Archaismus, der ein sehr wesentliches Element der nordischen Kunst ausmacht, zu überwinden.

Die japanische Kunst, von der bereits Beardsley ausgiebig profitiert hatte, hat dabei die wichtige Rolle des Anregers gespielt. In den dünnblütigen, reichlich artistischen Linienspielereien der Glasgower Schule, die sich um das Künstlerpaar Mackintosh-Macdonald gruppierte, ist diese Quelle leicht wiederzuerkennen.

Deutschland hat von Anfang an den lebhaftesten Anteil an dieser denkwürdigen Bewegung genommen. Unabhängig von van de Velde, unabhängig auch voneinander mühten sich in München zwei Künstler, August Endell und Hermann Obrist, echt deutsche Grübler und Sinnierer, um das Problem einer neuen Ornamentik. Auch sie begannen mit Flächendekorationen, mit Buchschmuck, Tapisserien und Stickereimustern, in deren ausdrucksvollen Linienschwingungen sie bewußt bestimmte Gefühle und seelische Stimmungen anklingen lassen wollten. Ähnliche Ziele verfolgt der Stuttgarter Bernhard Pankok, der sich, ebenso wie Endell, später auch als Architekt betätigt hat. In Berlin wurde der jung verstorbene Otto Eckmann, der als Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums wirkte, der erste Vertreter der neuen Richtung. Auch er, stark von der japanischen Kunst beeinflußt, versuchte im Sinne seines Vorbilds, Motive der Natur in freiem Spiel der Symmetrie zu rhythmischen Klängen zu ordnen und ornamental umzubilden. Und einem Maler wie Walter Leistikow schuf die neue Bewegung die praktische Möglichkeit, sich dem Kunstgewerbe zuzuwenden und seine Neigungen zur Ornamentik, die deutlich genug auch schon in seinen Gemälden, in seinen aus breiten Flächen und harten Umrißlinien zusammengebauten Landschaftsbildern zu erkennen sind, in Entwürfen für Buchschmuck und Vorlagen für Teppichweberei frei auszuleben. Einen wichtigen literarischen Stützpunkt fand die junge Bewegung in der im Jahre 1894 gegründeten Zeitschrift „Pan", als deren Herausgeber Alfred Julius Meier-Graefe zeichnete und zu deren Mitarbeitern die besten Kunstkenner der Zeit, Männer wie Wilhelm Bode, Alfred Lichtwark, Harry Graf Keßler, zählten. Hier fand die junge Bewegung nicht nur die erste kritische Würdigung und literarische Förderung ihrer Ziele, hier fand sie auch eine willkommene Gelegenheit, die ersten Proben ihrer neuen Buchkunst zu zeigen, indem sie die Blätter dieses vornehmen Kunstorgans mit ihren Linienarabesken und dekorativen Zeichnungen schmückte. Ein Jahr später etwa, am 1. Januar 1896, gründete Georg Hirth in München die „Jugend", eine „programmlose Zeit-

schrift für Kunst und Leben", die ihre Hefte mit den Zeichnungen der jungen Künstler schmückte und auf diese Weise dazu beitrug, das Wollen der neuen Bewegung in den breiten Schichten des Volkes bekanntzumachen. Durch ihre große Verbreitung — sie zählte im ersten Vierteljahre ihres Bestehens bereits 30000 Abonnenten — ist die Münchener „Jugend" in Deutschland ein wichtiger Faktor in der Entwicklung des modernen Kunstgewerbes geworden. Namentlich für die Verbreitung der neuen Anschauungen in der Buchkunst und in der Plakatmalerei hat sie bahnbrechend gewirkt. Kurze Zeit darauf wurden dann auch die ersten Fachblätter begründet, Bruckmanns „Dekorative Kunst" in München und Kochs „Deutsche Kunst und Dekoration" in Darmstadt, die sich ausschließlich der Propaganda der neuen Bewegung und der Veröffentlichung ihrer kunstgewerblichen und architektonischen Schöpfungen widmeten. Zugleich suchte man die Aufmerksamkeit und Anteilnahme des breiten Publikums durch programmatische Ausstellungen zu erregen, in denen die neuen künstlerischen Ideen in wirkungsvoller Weise praktisch an eingerichteten Zimmern, ja an vollkommen bis in die letzte Einzelheit ausgestatteten Häusern dargelegt und zur öffentlichen Diskussion gestellt wurden. Einen Markstein in der Geschichte der jungen Bewegung bildet in diesem Sinne die unter großherzoglichem Protektorat auf der Mathildenhöhe in Darmstadt angelegte Künstlerkolonie, in der eine Reihe führender Künstler, darunter Peter Behrens, Hans Christiansen, Joseph Olbrich und der jung verstorbene Patriz Huber sich ihre Wohnhäuser, die locker um ein großes, zentral gelegenes Werkstättengebäude gruppiert waren, nach eigenen Entwürfen errichteten. Diese Kolonie wurde im Jahre 1900 unter dem programmatischen Titel „Ein Dokument deutscher Kunst" eröffnet und hat zur Propaganda der neuen Stilgedanken entscheidend beigetragen.

Den ersten kaufmännisch organisierten Mittelpunkt fand die Bewegung in den von dem Maler O. F. Krüger in München begründeten „Vereinigten Werkstätten", in denen sich die besten Vertreter der neuen Kunstidee, Künstler wie Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, August Endell, Hermann Obrist, Bruno Paul, Thomas Theodor Heine, Martin Dülfer und viele andere zu praktischer Wirksamkeit zusammenfanden. Die Werkstätten übernahmen die Ausführung der Künstlerentwürfe und vermittelten den Verkauf und den Vertrieb der ausgeführten Arbeiten. Ähnliche Gründungen

folgten bald in Dresden, wo Karl Schmidt die „Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst" ins Leben rief (die er später in die von ihm gegründete Gartenstadt Hellerau bei Dresden verlegte), in Berlin und an vielen anderen Orten. Dank dieser Werkstättenorganisation und mit Hilfe ihrer kaufmännischen Betriebe gelang es der jungen Bewegung sehr bald, auch Anschluß an die Großindustrie und unmittelbaren Einfluß auf den Markt zu gewinnen, ein Umstand, der für die Ausbreitung und praktische Wirksamkeit der neuen Ideen von größter Bedeutung geworden ist.

Im ersten Ansturm, als der blendende Gedanke eines neu zu schaffenden Stils mit fortreißender Gewalt auf den jungen Nachwuchs zu wirken begann, als viele begabte Künstler, die bis dahin von ihrem Beruf als Staffeleimaler im Innersten unbefriedigt geblieben waren, jetzt von der Größe der Idee gepackt, in heller Begeisterung den Fahnen der jungen Revolutionäre folgten und alle einmütig ein gleiches, hochgestecktes Ziel im Auge hielten, hat die Bewegung Außerordentliches vollbracht. Sie hat nicht nur ideell für die Berechtigung, für die Anerkennung und für das Verständnis eines dem herrschenden dekorativen Kunstprinzip entgegengesetzten Formenwillens gewirkt, eines Willens, dem das Bilden mehr gilt als das Verwerten, sie hat auch selbst überzeugende Beweise von der schöpferischen Kraft dieses bildenden Formprinzips erbracht. Die neuen Formelemente, die die Bewegung zutage gefördert hat, sind seltsame und zunächst befremdlich anmutende Gebilde. Es sind geistreiche ornamentale Improvisationen über irgendein Thema der Statik, über Spiel und Gegenspiel tragender Kräfte und lastender Gewichte, sinnliche Ausdeutungen konstruktiver Probleme, Symbole des Hängens, Schwebens, Haftens, Bindens, Klammerns und so weiter, oft von schlagender, greifbar deutlicher Ausdruckskraft. „Funktionsornamente und Kausalitätsarabesken" hat sie Karl Scheffler einmal sehr treffend genannt, die nicht nur zufällig an jene Gebilde erinnern, in denen der Wille der keimenden Natur besonders deutlich zutage tritt, an Algen, Moose, Flechten, Knorpelbildungen und Versteinerungen oder an die bedeutungsschwere Plastik von Skeletten. Es ist nicht verwunderlich, daß zuerst, in dem stürmischen Drang, alle tektonischen Formen künstlerisch neu zu motivieren, vielfach übertrieben und die Idee zuweilen auch ins grotesk Komische übersteigert wurde. Der neue, mächtig sich regende Gestaltungstrieb, der nach Betätigung verlangte, vergriff sich bisweilen im Gegenstand, so daß

der Gebrauchszweck nicht selten vergewaltigt wurde. Es lag eine Überschätzung des Problems und eine Verkennung der eigentlichen Aufgaben vor, wenn die Künstler ihre ganze Erfindungskraft an Entwürfen für Gebrauchsgegenstände und Geräte erschöpften, deren Grundformen durch Tradition und Gewöhnung längst endgültig festgelegt sind. So entstanden bisweilen bizarre Gebilde, die nicht nur nicht zweckvoll, sondern im Gegenteil sogar höchst unpraktisch waren und sich von jenen Forderungen, die recht eigentlich den wichtigsten Teil des Reformprogrammes bildeten, sehr weit entfernt hielten. Und es konnte nicht ausbleiben, daß durch solche Entgleisungen sowohl, wie durch die berüchtigten Erzeugnisse des „Jugendstils", geistlosen Machwerken geschäftseifriger Nachahmer, die mit großem Elan und mit starkem künstlerischem Intellekt begonnene Bewegung bisweilen in argen Mißkredit gebracht worden ist.

Fragt man aber nach dem Einfluß, den die neue Bewegung auf das kunstgewerbliche und architektonische Schaffen der Gegenwart ausgeübt hat, so wird man von solchen Auswüchsen und verzeihlichen Irrtümern ganz absehen dürfen. Sicher ist, daß die von einem großen Wollen getriebene Bewegung in den Anfängen stecken geblieben ist, daß sie über bedeutende und höchst beachtenswerte Einzelheiten, sozusagen über die Prolegomena einer neuen Ornamentik nicht hinausgelangt ist. Wo sie den Schritt zur Architektur gewagt hat, ist sie, mit geringen Ausnahmen, ins Problematische geraten. Hier hat der unvermeidliche Kleinkrieg, den die von der Malerei herkommenden Autodidakten bei all ihren Unternehmungen mit den Schwierigkeiten der Technik zu führen hatten, fast stets zu Kompromissen, ja zu entschiedenen Niederlagen geführt. Es erfordert die Baukunst, ähnlich wie die Musik, zu praktischer Betätigung einen großen Schatz technisch-handwerklichen Wissens, und ihre Kunstwirkungen sind aufs engste an die Materie und an die sicher beherrschte Werkstatterfahrung gebunden. Und auch hier hat sich wieder die Wahrheit der alten Erfahrung bestätigt, daß es um so mißlicher wird mit dem bloßen Selbststudium, je mehr Handwerk in einem geistigen Beruf auftritt. Das Selbststudium hat diese Künstler nur in den seltensten Fällen dazu befähigt, so weit in die Probleme der Statik und in die Elemente der Baukonstruktion einzudringen, daß sie ihrem großen Wollen ein gleich sicheres, sozusagen automatisiertes technisches Können an die Seite stellen konnten. Auch ihre Architekturen sind daher maßstäblich übersteigerte Orna-

mente geworden, die als Bauwerke voller Problematik sind und denen man nur gerecht werden kann, wenn man sie als riesenhaft vergrößerte, plastisch in den Raum hineingetriebene Kausalitätsarabesken betrachtet: in der bizarren Phantastik ihrer geschweiften Linien und quellenden Formen am ehesten vielleicht den schmuckreichen Bauten des Orients, Indiens und Chinas, vergleichbar; Symbole einer neuen Art eigenwilliger Vergeistigung der Materie. Doch trotz dieser Problematik, trotz jeder berechtigten Einschränkung und gesetzt selbst den Fall, daß diese seltsamen Gebilde einer krampfhaft erregten Formphantasie, mit der jene Künstler die stets sich wiederholenden konstruktiven Notwendigkeiten in neuer Weise zu symbolisieren versuchten, wieder verschwinden und mit ihren Schöpfern auch vergessen sein werden: die Arbeit dieser mutigen Vorkämpfer ist nicht umsonst getan worden. Auch hier hat es sich gezeigt, wie recht Wilhelm Riehl mit seiner Bemerkung hat, daß schöpferische Geister, wenn sie aus fremden Gebieten in neue Arbeitskreise herübergreifen, um so leichter neue Gesichtspunkte eröffnen, neue Formen, neue Verbindungen. Diese Künstler, die vordem Maler gewesen waren, haben zu einer Zeit, wo das kunstgewerbliche und architektonische Schaffen vollkommen im Banne akademischer Konventionen stand, wichtige, für eine künftige Neuorientierung des Kunstgeistes entscheidende Anregungen gegeben. Es deuten die abstrakt anmutenden Äußerungen dieses primitiven Formentriebs, der in gotischer Weise wieder den Stoff zu entmaterialisieren strebt und, unter dem Vorwand der Logik, den alten tektonischen Zwecken einen neuen übersinnlichen und überlogischen Ausdruck zu geben sucht, auf die Sehnsucht der Zeit nach einer Kunst, der das innere Sein mehr gilt als der äußere Schein und deren Formen mehr bildend als schön sind. Und wenn die Gestaltungskraft dieser tapferen Vorkämpfer auch nicht ausgereicht hat, ein wirklich gebrauchsfähiges neues Kunstgewerbe zu schaffen, wenn die Objekte, an denen sich ihr jugendlich ungebändigter Formentrieb ausgelebt hat, auch alles andere sind, als praktische Geräte, brauchbare Möbel und wohnliche Räume, wenn dieser Kampf um den neuen Stil, der sich hier abspielt, auch vorläufig noch unentschieden geblieben ist, in dem Sturm und Drang dieser Frühzeit sind dennoch die besten und edelsten Instinkte der jungen Bewegung ausgelöst und die stärksten und elementarsten Werke geschaffen worden. Hier wurde, zum ersten Mal seit Jahrhunderten, der schematischen Arbeitsweise der Akademien jenes

fruchtbare, allzulang vernachlässigte Gestaltungsprinzip entgegengehalten, nach dem die Form organisch aus ihrer jeweiligen Funktion zu entwickeln ist. Hier war zum ersten Mal auch wieder davon die Rede, daß es weniger auf die Gefälligkeit des Eindrucks als auf die Wahrheit, geistige Kraft und Charakteristik des Ausdrucks ankomme. Und mit diesen fruchtbaren Ideen hat die kunstgewerbliche Bewegung nicht nur dem Kunsthandwerk, sondern auch der Baukunst den Weg gewiesen, der sie zu einer Erneuerung ihrer Grundlagen und zu einer erfolgreichen Um- und Neuwertung ihrer Traditionen hat führen können. Wenn sich im Verfolg dieser Vorarbeiten allenthalben im Kunsthandwerk und in der Architektur ein mächtiger Wille zu regen begann, aus dem Schematismus der hergebrachten akademischen Lehre herauszukommen, so sind diese verheißungsvollen Bestrebungen nicht zuletzt auf die starken intellektuellen Anregungen der modernen Kunstgewerbebewegung zurückzuführen, deren Kommen und deren Aufgaben sich bereits in einem prophetisch vorwärts weisenden Wort Gottfried Sempers aus dem Jahre 1854 vorausgesagt finden. „Unsere Architektur," schrieb dieser tapfere Agitator damals, „ist ohne Originalität und hat ihren Vorrang vor den anderen Künsten verloren. Sie wird nur dann wieder aufleben, wenn durch moderne Architekten dem gegenwärtigen Zustand unserer Kunstindustrie mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. Der Impuls zu einer so glücklichen Änderung wird wiederum vom Kunsthandwerk ausgehen."

Viertes Kapitel

Reaktion

Die mutigen Versuche einiger junger Maler, mit Hilfe einer neu geschaffenen Ornamentik dem geistig völlig verarmten Kunstgewerbe neue Wege zu weisen, waren herausgewachsen aus einem ganz starken und ursprünglichen Gegenwartsgefühl und getragen von dem lebendigen Verlangen nach selbständiger künstlerischer Ausprägung der neuen Lebensinhalte. Es war das kraftvolle Aufbäumen einer selbstbewußten Jugend gegen den unproduktiven Geist der „historischen Zeitrichtung", eine tatkräftige Verwahrung gegen die gewaltsame Unterdrückung aller schöpferischen Instinkte durch eine einseitig geschichtliche Facherziehung. Darin unterscheidet sich die kontinentale Bewegung schon in ihren Anfängen grundsätzlich von der englischen, daß sie den Schwerpunkt der Reform auf das künstlerische Problem legte: sie erstrebte eine Neueinstellung des gesamten Kunstwollens, einen neuen Stil als selbstverständliche Folge eines neuen Zeitinhalts. In England dagegen ging man von ethischen und sozialen Betrachtungen aus: man wollte die alten Kunsttraditionen, in denen man ein wesentliches Element der Volkswohlfahrt und der Volksbildung erkannte und die man von der Macht der Industrie bedroht glaubte, vor der Gefahr der Vernichtung bewahren. Während man in England also eine Gesundung des Kunstgewerbes von einer Wiederbelebung der alten handwerklichen Überlieferungen erwartete, brach die kunstgewerbliche Bewegung auf dem Festland, deren Führung nunmehr Deutschland übernahm, in voller Absichtlichkeit alle Brücken hinter sich ab, um, unbeirrt durch die Reize einer falschen vorzeitigen Reife, zu einem selbständigen und zeitgemäßen Formenausdruck durchdringen zu können. Dem Wollen der deutschen Kunstreformatoren wird in einem Worte Konrad Fiedlers Ausdruck gegeben, der in einem seiner kritischen Aufsätze einmal gesagt hat, daß zuweilen auf gewissen Gebieten des geistigen Lebens Zustände einreißen, in denen man vergeblich nach Anknüpfungspunkten für die Möglichkeit einer

Fortentwicklung sucht und wo nur im entschiedenen Gegensatz zu dem Vorhandenen Neues und Zukunftreiches entstehen kann. Das heißt, auf das Gebiet des Kunsthandwerks angewendet: nach der fortwährenden Beschäftigung mit den fertigen überlieferten Kunstformen, verlangte die der ewigen Harmonien überdrüssige Künstlerschaft nach einer Erneuerung von Grund auf, um sich des Gefühls für das Echte und Ursprüngliche wieder fähig zu machen. In diesem Sinne durfte jener jugendlich ungestüme Formenwille, der nach Ausdruck und Charakteristik und nach Unabhängigkeit von jeglicher Überlieferung drängte und der selbst die Problematik des Unbedingten über den Nutzwert des künstlich Gereiften setzte, als der verheißungsvolle Beginn einer neuen Entwicklung betrachtet werden.

Anfangs, als man diesen neuen Formenwillen mit elementarer Kraft aus Vielen zugleich hervorbrechen sah, durfte man hoffen, er sei der Ausdruck eines tiefinneren, über jede Willkür erhabenen Müssens der Zeit. Allein, so stark und ursprünglich auch dieses Wollen war, so hoffnungsvoll und ermutigend die ersten künstlerischen Taten erschienen, die diesem Wollen in der Praxis der Werkstatt folgten, es ist dennoch vereinzelt geblieben, beschränkt auf wenige, durch besondere Gaben ausgezeichnete Vorkämpfer. Es fehlte ihm, wie sich sehr bald gezeigt hat, jene Resonanz, die auf dem Boden eines gleichgerichteten Allgemeinwollens entsteht und nur dort entstehen kann. Eine Erneuerung des Kunsthandwerks, wie sie jene jungen Maler erhofft und angestrebt haben, ein Aufbauen von Urbeginn an, im Gegensatz zu allem Gewesenen und zu jeder Tradition, mit einem Wort: die Schöpfung eines neuen Stils, sozusagen aus dem Nichts heraus, das hätte nur gelingen können, wenn dieser Wille zum Stil tief aus der Gesamtstimmung des Volkstums herausgewachsen wäre. Denn ein neuer Stil, eine neue Kunstform von allgemeiner Gültigkeit vermag immer nur aus der geistigen Gesamtheit einer Epoche zu entstehen. Die Kunstkraft jener merkwürdigen Begabungen, mit deren Auftreten die Reformbewegung im deutschen Kunstgewerbe einsetzte, hat nicht ausgereicht, um den Geist eines ganzen Zeitalters fortzureißen und zu einem einheitlichen Ziel zu treiben. Das hoffnungsvoll begonnene Reformwerk jener Maler ist in seinen besten Teilen, und dazu sind auch die Vorarbeiten für eine neue Ornamentik zu rechnen, leider ohne tiefere Folgen geblieben, nicht mehr als die interessante Schöpfung einer kleinen Gruppe merkwürdig

begabter Outsider. Die große Masse der Zunft ging nicht mit; sie stand eingestandenermaßen von Anfang an den Bestrebungen der Reformatoren fremd gegenüber und sie lächelte höchstens spöttisch über die willkürlichen und höchst verwegenen Experimente jener Autodidakten.

Nicht das von den jungen Reformatoren verkündete Ziel, nicht ihr entschlossenes Streben, das gewerbliche und architektonische Schaffen der Zeit aus den Fesseln der Konvention und des Formalismus zu befreien, schreckte die zünftigen Fachleute, die im Atelierbetrieb aufgewachsenen Praktiker und die auf den Kunstschulen erzogenen Musterzeichner ab. Auch sie hatten sich im eintönigen Getriebe des Berufsdaseins doch soviel künstlerischen Idealismus noch zu bewahren vermocht, daß sie nicht minder eine Reinigung des Kunsthandwerks von dem dekorativen Schwulst der Stilnachmacherei für wünschenswert, ja für dringend erforderlich hielten. Auch sie sahen sehr wohl ein, daß der frevlerische Raubbau, der von gewissenlosen Stilkopisten am Erbe der Jahrhunderte getrieben wurde, über kurz oder lang zu einem völligen Zusammenbruch führen mußte. Doch der Weg, auf dem nach der Ansicht und nach dem Beispiel der jungen Maler das Ziel dieser unweigerlich notwendigen Reform erreicht werden sollte, war, so ruhmvoll er immerhin sein mochte, für sie, die gelernten Fachleute, nicht gangbar. Schon der Gedanke eines neuen Stils auf der Grundlage einer abstrakten Ornamentik war für sie, die durch ihre akademische Erziehung gewohnt waren, „die Möglichkeiten der reinen Form nur innerhalb des klassischen Kanons zu sehen" (Worringer), unfaßbar. Der transzendentale Grundzug der jungen, einem neuen Ausdrucksbedürfnis dienenden Ornamentkunst blieb denen fremd, die auf ihren Schulen gelehrt worden waren, die historisch beglaubigte Überlieferung als die Grundlage aller künstlerischen Tätigkeit zu betrachten und die Schönheit im Organischen, im harmonisch Ausgeglichenen, in der klaren Verkörperung und Herausarbeitung eines tektonischen Gedankens zu erkennen. Darum begriffen sie auch die schwärmerische Sehnsucht der ungeduldigen Neuerer nicht. Wozu dieses ungebändigte Verlangen nach neuen Formen? Die bisher gebräuchlichen, geschichtlich überlieferten Formen reichten nach ihrer akademisch geheiligten Überzeugung vollends aus, um auch die modernen Aufgaben im Sinne ihrer Lehre befriedigend zu lösen. Und überdies bot diese Lehre — und das war für den Mann der Praxis

das Ausschlaggebende — den Vorteil, jederzeit fertige, abgerundete Ergebnisse zu erzielen, während die Maler mit ihrer abstrakten Ornamentik über ein paar mehr oder weniger reizvolle Einzelheiten nicht hinauskamen und offenbar nirgends zu einem brauchbaren Ganzen, zu einer Harmonie gelangen konnten. Darin freilich stimmten sie mit den Reformern durchaus überein, daß mit dieser Lehre ein verderblicher Mißbrauch getrieben worden war. Doch sprach das weniger gegen die Methode selbst als gegen den Geist derer, die sich ihrer in falscher Weise bedienten. Dieser Geist war allerdings, das wurde auch von ihnen nicht bestritten, völlig zerrüttet. Er war zu einem trockenen, gelehrten Schulwissen geworden, zu einer umfassenden, aus einer ungeheuren Anzahl von Einzelergebnissen zusammengesetzten kunstgeschichtlichen Gelehrsamkeit. Aber dieses enzyklopädische Wissen war zur Unfruchtbarkeit verurteilt, war nichts als ein toter mechanischer Apparat, weil es nicht aus unmittelbarer Anschauung in der Werkstatt oder aus der eigenen Erfahrung im Betriebe gewonnen war. Und darum fehlte es diesem gelehrten Schulwissen auch an jener schöpferischen Kraft, von der Nietzsche einmal rühmend hervorhebt, daß sie allein dazu fähig mache, das Vergangene zum Leben zu gebrauchen und aus dem Geschehenen selbst wieder Geschichte zu machen. Sollte also jenem verhängnisvollen Mißbrauch der geschichtlichen Überlieferung ein Ende bereitet werden, sollte die ehrwürdige Lehre der Akademie auf neue Weise wieder fruchtbar werden können, so kam es vor allem darauf an, sich jener gerühmten Schöpferkraft teilhaftig zu machen. Um die Historie im Dienste des Lebens und der Gegenwart gebrauchen zu können, war es vor allen Dingen nötig, diese Gegenwart auch lebendig begreifen zu lernen.

Mit einer solchen Verjüngung des Lebensgefühls, wie sie hier zum Zweck einer gründlichen Um- und Neuwertung der Tradition versucht werden sollte, hatten übrigens, wie wir gesehen haben, auch die von der Malerei herkommenden Reformatoren begonnen. Sie waren, um zu einem starken und selbstbewußten Gegenwartsgefühl zu gelangen, von einer gründlichen und gewissenhaften Erörterung der Bedürfnisfrage ausgegangen. Wir müssen erst lernen, so sagten sie, was wir brauchen; wir müssen erst zur Erkenntnis unserer künstlerischen Bedürfnisse gelangen, ehe wir ihnen genügen können. Nur so werden wir wieder festen Boden unter die Füße bekommen; nur das als echt erkannte Bedürfnis vermag dem

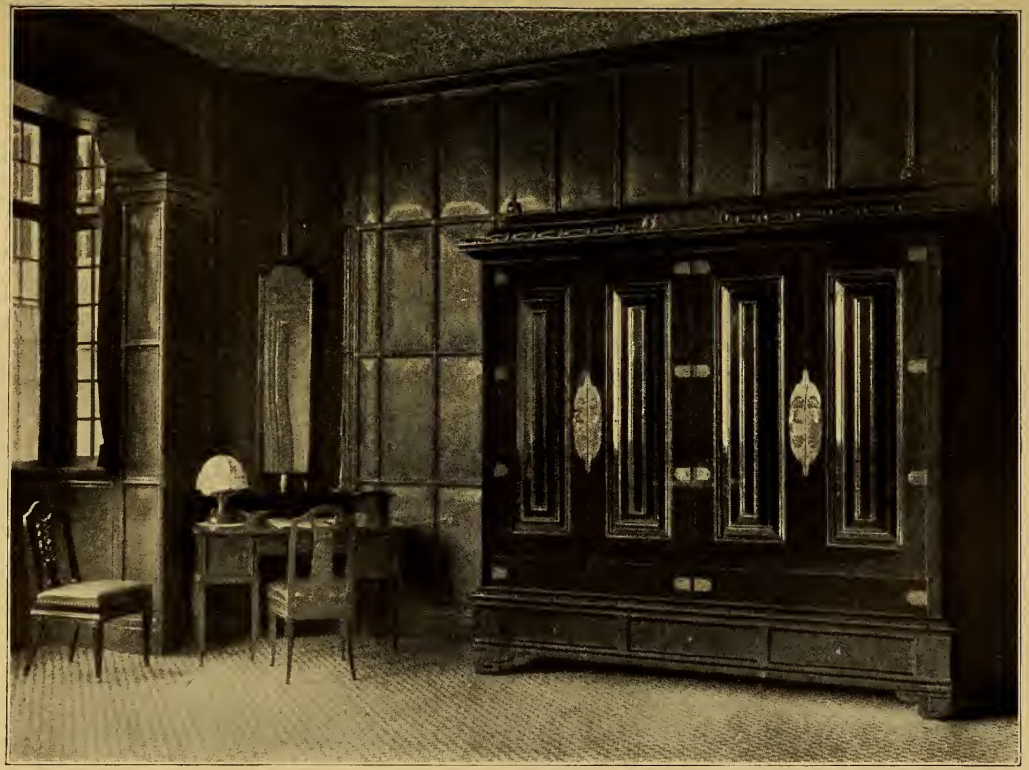
Kunstgewerbe für die Lösung seiner Aufgaben eine sichere Richtschnur zu geben. Das Bedürfnis allein kann lehren, natürlich zu denken und sachlich zu handeln. Folgen wir darum den strengen Forderungen des Zwecks, suchen wir die Form aus den Bedingungen der gewählten Konstruktion zu entwickeln und dem jeweilig gegebenen Material anzupassen. Dann wird uns die Gefahr nicht länger bedrohen, in Manirismus und leere Künstelei zu verfallen. Nur diese harte Arbeitsdisziplin, dieses aufrichtige Streben nach Wahrheit, Einfachheit und Natürlichkeit kann uns von dem Dogma der akademischen Stilkunst befreien und uns den Weg zu selbständigem Schaffen und zu einer neuen, den Bedürfnissen der Gegenwart angepaßten Ausdrucksform bahnen.

Dieses Arbeitsprogramm hat, als es bekannt wurde, gleich so überzeugend gewirkt, daß einzelne Künstler zunächst glaubten, die Forderung eines konsequenten Realismus durchaus wörtlich nehmen zu müssen. Von Peter Behrens zum Beispiel wird berichtet, daß er eines Tages die phantastische Absicht geäußert habe, einen mächtigen Tonklumpen zu kaufen, in den er sich wie in einen Sessel hineinsetzen wollte, um eine zugleich reale und ästhetisch vollendete Sitzform zu finden. Andere wieder begnügten sich damit, wie van de Velde in seiner Schrift über die Renaissance im Kunstgewerbe erzählt, die sie umgebenden Gegenstände von den ihnen versehentlich aufgepfropften Ornamenten zu befreien und zunächst einmal die Gliederungen und das Gerippe bloßzulegen. Solche planmäßigen anatomischen Übungen waren, wenn man an die grenzenlose Verwirrung der tektonischen Grundbegriffe zurückdenkt, welche die Stilkunst mit ihrem üppig wuchernden Formalismus verursacht hatte, in der Tat sehr nötig. Nur durch die praktische Betätigung eines solchen fast extrem zu nennenden Willens zur Sachlichkeit war es möglich, das vielfach Abgeleitete wieder auf das Ursprüngliche und Einfache zurückzuführen, nur so konnte es gelingen, durch den angehäuften Wust falsch angewendeter Einzelformen zur neuen Grundform durchzudringen.

Diese energische Methode, die mit Hilfe durchgreifender Purgativmittel eine gründliche Naturalisierung der verdorbenen Kunstempfindungen zu erreichen suchte, empfahl sich auch den berufenen Vertretern der Zunft, als sie, unter dem Zwang des neuen Kunstwollens, daran denken mußten, sich aus den Banden der formalistisch erstarrten Stilkunst zu befreien und die Lehre von der

historischen Überlieferung auf eine neue, dem Programm der Reformatoren angepaßte Grundlage zu stellen. Und sie durften dieser Methode um so eher folgen, da sie in keinem Punkte gegen die Glaubenssätze ihrer Schule verstieß, vielmehr in wohltätiger Weise gerade dazu zwang, die große Fülle der vorhandenen Traditionen zu beschränken und aus dem überkommenen Erbe nur das auszuwählen und zu verwerten, was mit den Bedürfnissen der Gegenwart, mit den modernen Forderungen der Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit in Einklang gebracht werden konnte. Indem zunächst durch die systematische Beseitigung alles ornamentalen Beiwerks das tektonische Gerüst der Gegenstände wieder klar herausgeschält wurde, bekam man ein ausgezeichnetes Studienmaterial an die Hand, das im Augenblick weit wichtiger und wertvoller war, als alle geschichtliche Stillehre und akademischen Zeichenkünste. Denn an ihm ließen sich, was jetzt zumeist nottat, alle technischen Probleme der Werkstatt, das System des Aufbaues, die Fragen der Konstruktion und die Bedingungen der Materialbearbeitung vorzüglich erforschen. Und zu einer Zeit, wo jedes Möbel und jeder Gegenstand des alltäglichen Gebrauches mit einem dichten Gitterwerk von Zieraten aller Art übersponnen war, wo das tektonische Gerüst unter einem engmaschigen Netz von geschnitzten, gestanzten, gepreßten, gegossenen oder gemalten Ornamenten verborgen war, gab es, um die reine Form wiederzufinden, kein anderes Mittel, als den konstruktiven Organismus bloßzulegen und zunächst einmal wieder das ursprüngliche Aussehen eines Stuhls, eines Sessels, eines Schranks und so weiter festzustellen. Zugleich aber bot die so durch Beseitigung des dekorativen Behangs gewonnene Rohform auch ein ausgezeichnetes Erziehungsmittel in künstlerischer Beziehung: an ihr ließ sich nämlich, wie am lebendigen Aktmodell, das Gesetz der Proportion vortrefflich erforschen und der Sinn und das Gefühl für das organische Leben der Form erfolgreich entwickeln. Mit dem erneuten Verständnis für das Wesen der tektonischen Form aber erhielt die akademische Lehre ganz von selbst einen neuen Sinn. Wie von selbst spannen sich nun die willkürlich zerschnittenen Fäden der künstlerischen Überlieferung wieder an. Der Kreis der geschichtlichen Vorbilder, die bisher ganz wahllos und nur mit dem eingestandenen Zweck nachgeahmt wurden, das maßlos gesteigerte Schmuckbedürfnis einer Klasse von Emporkömmlingen zu befriedigen, verengte sich jetzt auf wenige, klar begrenzte

Stilepochen, in denen die Wirkung einer geistesverwandten Kunstgesinnung deutlich genug zu verspüren war. Der unter dem Einfluß der jungen Reformbewegung in sein Gegenteil sich verkehrende Kunstgeschmack, der nunmehr, statt nach prunkhaftem dekorativem Reichtum, nach bürgerlicher Einfachheit, Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit verlangte, entdeckte zu seiner Überraschung in den ob ihrer Nüchternheit bisher kaum beachteten Werken des Klassizismus, in dem schlichten Kunsthandwerk der Empire- und Biedermeierzeit übereinstimmende Neigungen, und hier fand er denn auch die ihm innerlich verwandte, die natürlich gegebene Tradition. Dem modernen Kunstgewerbe, das mit seinen Erzeugnissen den Welthandel erobern will und über die engen Grenzen der heimischen Märkte nach Ausfuhrgelegenheit drängt, empfahl sich jener schlichte, puritanische Stil, der, als er auftrat, sich in allen Ländern mit überraschender Gleichartigkeit ausgeprägt hat, nicht nur durch seine Internationalität, durch seine weltbürgerliche Tendenz. Hier war eine Dekorations- und Kleinkunst, die, auch stilistisch betrachtet, in allen Punkten den moralischen Forderungen des modernen Programmes durchaus gerecht wurde und deren Erzeugnisse, darüber hinaus, auch in praktischer Hinsicht die Bedürfnisse des modernen Menschen vollauf befriedigen konnte, sowohl was die Ansprüche an Komfort, als auch die Bedingungen in sanitärer Hinsicht betraf. Im übrigen ließ sich die Echtheit der Beziehungen auch mit geschichtlichen Gründen nachweisen, ein Umstand, der schließlich selbst vorsichtige Akademiker ihres letzten Zweifels beheben konnte. Das Fehlen einer bodenständigen, lebendig fortwirkenden Tradition wurde von kritischen Kunstbetrachtern mit Recht als Hauptgrund für die Haltlosigkeit und Unsicherheit des Kunstschaffens angeführt, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jenen ziel- und planlosen Eklektizismus und jene willkürliche Nachahmung aller vorhandenen Stilarten verursacht hat. Verfolgt man die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts rückwärts, so zeigt es sich, daß dieser ungewisse Zustand etwa mit dem Ausklang der Biedermeierepoche beginnt, daß um diese Zeit also die allmählich morsch gewordenen Fäden der Überlieferung zerrissen wurden. Wenn also der Versuch unternommen wurde, die Traditionen der Empire- und Biedermeierkunst, die sich in vielen Punkten noch lebensfähig erwiesen, vorsichtig wieder aufzunehmen und auf die Gegenwart fortzuführen, so befand man sich dabei im guten Glauben, die Fäden gerade da wieder angeknüpft zu haben,



Richard Riemerschmid, Wohnzimmer

Peter Behrens, Speisezimmer

wo sie einst willkürlich zerschnitten worden waren. Übrigens war es, charakteristisch genug, auch hier ein Outsider, und zwar wieder ein Maler, der es unternahm, mit solchen, einer streng logischen Nachprüfung allerdings kaum standhaltenden Gründen die Gültigkeit dieser Traditionenquelle zu rechtfertigen und in populären Schriften für ihre Verwertung Stimmung zu machen. Paul Schultze-Naumburg hat es verstanden, in volkstümlicher Weise, namentlich auch auf breite Kreise des konsumierenden Publikums erzieherisch einzuwirken. Seiner verführerischen Methode von Beispiel und Gegenbeispiel, die zwar mehr in die Breite, als in die Tiefe wirkt und meist mehr schlagend als wahrhaft gerecht ist, war der Erfolg beschieden, das Verständnis und die Sympathien der Zeit für die Schönheit einfacher und natürlicher Werkformen zu wecken und den Geschmack der Auftraggebenden so zu bilden, daß sie das stille und schmucklose Behagen einfachen Hausrats allmählich den prunkhaft überladenen Erzeugnissen des in allen geschichtlichen Stilarten arbeitenden Kunstgewerbes vorzuziehen lernten.

Welches auch immer die Gründe für die erneute Aufnahme der im Klassizismus wurzelnden Traditionen gewesen sein mögen, ob man nun mehr zu einer Begründung im entwicklungsgeschichtlichen Sinne hinneigt, oder ob man die Beziehungen, mit größerer Berechtigung, aus einer inneren Geistesverwandtschaft erklären will, sicher ist, daß es sich bei dieser Reaktion um eine von wechselnden Modelaunen unabhängige Entwicklung handelt. Sicher ist auch, daß dieses einmütige Zurückgreifen auf die Überlieferungen des Stils „Um 1800", solange es von einem lebendigen Gegenwartsgefühl unterstützt wurde und sich in strenger Selbstbeherrschung von oberflächlichen eklektizistischen Spielereien fernzuhalten wußte, zu einer sehr glücklichen Erneuerung der Arbeitsgrundlagen geführt hat. So sind zum Beispiel der Holzbearbeitung durch das Tischlerhandwerk der Biedermeierzeit, das für seine zierlichen Möbel mit Vorliebe Birken- und Mahagoniholz verwertet und die satte Farbe und das flammende Geäder dieser Hölzer in großen glatten Blättern zu prachtvoller Wirkung zu bringen weiß, neue aussichtsreiche Wege gewiesen worden. Auch lernte man an den bunten Stickereien und Wandmalereien, an den reichgemusterten Stoffen und großgeblümten Tapeten dieser Zeit die Farbe als einen wichtigen, neben dem ornamentalen Beiwerk bisher nicht genügend beachteten Wirkungsfaktor aufs neue schätzen. Und schließlich wirkte die heitere Anmut,

mit der diese fröhlich-bescheidene Zeit all ihr Gebrauchsgerät, ihr Glas, Porzellan, Silber und Schmuckwerk auszustatten liebte, ganz allgemein erfrischend und belebend auf das an prahlerischem Glanz und erheucheltem Prunk übersättigte Auge ein und machte es aufs neue wieder empfänglich für die feineren Reize der Form, für den Wohlklang der Verhältnisse, für das, was man das Rhythmische und Melodische nennen könnte. Alle diese Einwirkungen trugen dazu bei, das Kunstempfinden zu vertiefen, das kunstgewerbliche Schaffen edleren und größeren Zielen zuzuwenden und das bisher in sklavischer Stilnachahmung niedergehaltene Kunstgewerbe mit neuem Schaffensdrang und Lebensgeist zu erfüllen. Mit dem Erwachen neuer schöpferischer Kräfte aber erweiterte sich wie von selbst auch der bis dahin beengte Wirkungskreis der Künstler. Beschränkt bisher auf das „Entwerfen" auffallender, mehr oder weniger üppiger Verzierungen in historischem Stilcharakter zur Verwendung an gewerblichen Gegenständen aller Art, wandten sie sich von nun an mehr und mehr auch den bis dahin geringschätzig dem „Dekorateur" überlassenen Aufgaben der Innenausstattung zu, dem Problem der Raumgestaltung und der einheitlichen Durchbildung des Raumganzen. Diese Aufgaben aber führten das moderne Kunstgewerbe über die bisherigen Grenzen seines unglückseligen Sonderdaseins hinaus und in den fruchtbaren Zusammenhang mit der Architektur, in das allumfassende Gebiet der Baukunst hinein

Und auch aus einem anderen Gesichtspunkte heraus hat sich die bewußt vollzogene Erneuerung der künstlerischen Überlieferung als außerordentlich fruchtbar erwiesen. Was nämlich eine natürlich gewachsene, von Generation auf Generation stillschweigend sich fortererbende Tradition dem modernen Kunstgewerbe nicht hat geben können, das hat es sich mit Hilfe der frei gewählten Überlieferungen selbst und aus eigener Machtvollkommenheit geschaffen: die lang entbehrte Ruhe, die notwendige Sicherheit des praktischen Arbeitens und den willkommenen Schutz gegen die Gefahren geschmacklicher Willkür. Der freiwillige Anschluß an eine dem eigenen Empfinden verwandte Kunsttradition empfahl sich schon aus Nützlichkeitsgründen. So konnte nach außenhin wenigstens die Fiktion eines gemeinsamen und einheitlichen Wollens aufrecht erhalten, es konnte dem gewerblichen Schaffen wenigstens der Schein einer inneren Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit gegeben werden. Das fertige Werk fügt sich nunmehr als logisches Bindeglied einer

wohlbekannten Entwicklungskette ein, es wird in einen dem Zufall entrückten, mit historischen Daten und nationalen Gewohnheiten zu erklärenden Zusammenhang gebracht, und die Harmonie und die Reife der Erscheinung wird jetzt durchaus als das wertvolle Ergebnis eines von der Kraft lebendiger Traditionen befruchteten Wachstums empfunden. Und nachdem es den modernen Eklektikern erst einmal gelungen war, auf die Bedürfnisfrage zu achten, war es nicht schwer für sie, die Zweckform mit soviel frei gewählten geschichtlichen Elementen zu durchsetzen, daß sie einen artistischen Stimmungsgehalt gewann, der, über das tendenzvoll Zweckmäßige hinaus, auch alle Reize des Gewordenen, des natürlich Gereiften vermitteln konnte. Daß es sich dabei nur um eine künstliche Reife, um eine Scheinentwicklung handelte, blieb ohne ernste Bedenken. Die Hauptsache war die Geschmeidigkeit der Form, der Klang ihrer Harmonie und ihre glänzende Fähigkeit, sich anzupassen, wie immer das gegebene Milieu auch geartet sein mochte. Kein Wunder, daß die gefälligen Lösungen, die sich mit Hilfe der Tradition erreichen ließen, schließlich auch die sekundären Talente, die akademischen Naturen unter den Autodidakten dazu verlockt haben, ihrer Idee eines neuen Stils zu entsagen und in die Bahnen dieses bequemen, einen raschen Erfolg verheißenden Eklektizismus einzulenken. Auf solche Weise ist es zum Beispiel Künstlern wie Peter Behrens, Bruno Paul, Schultze-Naumburg und manchen anderen gelungen, die peinlichen Verlegenheiten zu überwinden, die ihnen aus ihrem Autodidaktentum, aus dem Mangel an technischem Wissen und praktischer Werkstatterfahrung, erwuchsen. Durch den Anschluß an die Tradition haben sie bis zu einem gewissen Grade wenigstens die Problematik ihres Berufsdaseins zu überwinden vermocht. Auf diesen Bahnen ist ihnen dann der gesamte Nachwuchs und die unabsehbare Schar der mittelmäßigen und schwachen Begabungen gefolgt, während der kleine Kreis jener ursprünglichen Führer, die unbeirrt an dem Grundgedanken des Reformprogramms festgehalten haben, fast ohne jede Nachfolgerschaft geblieben ist. Während es aber einzelnen Schulen, so etwa dem Wiener Kunstgewerbe, gelungen ist, mit Hilfe dieses Eklektizismus zu einem selbständigen, in diesem Falle sogar schon beinahe extrem modern anmutenden Ergebnis zu gelangen, zeigten sich bei jenem Nachwuchs schon bald wieder die Fehler einer vorschnellen Übersteigerung, durch die die ganze Bewegung dann einem vorzeitigen Stillstand entgegengeführt

wurde. Die Wiener Schule, die sich um Otto Wagner gebildet hat und deren Führer zuerst Josef Olbrich und nach seinem frühen Tode der Architekt Josef Hoffmann geworden ist, hat mit Hilfe eines geschickt durch exotische Motive bereicherten Eklektizismus, der ohne Zweifel tief im Boden der Empire- und Biedermeiertraditionen wurzelt, eine sehr geistreiche, artistisch verfeinerte Luxuskunst gezeitigt. Andererseits ist von gewissenlosen Mitläufern ein abgeschmackter Modestil heraufgebracht worden, der in seiner Mischung aus Elementen des Barock-, des Louis-seize-, des Empire- und Biedermeierstils nicht mehr Wert hat als jede andere seichte Effekthascherei.

Alles in allem aber hat sich unter dem Einfluß einer allgemeinen Um- und Neuwertung der historischen Überlieferung ein gewaltiger Umschwung der Anschauungen vorbereitet, der auf alle Gebiete des modernen Kunstgewerbes wohltätig eingewirkt hat. Nicht zuletzt auch auf das Unterrichtswesen, das einer gründlichen Reform dringend bedürftig war. Solange ein verbildeter Geschmack den Kunstwert eines gewerblichen Erzeugnisses danach beurteilte, ob und in welchem Maße es mit ornamentalen Verzierungen versehen war, solange konnten die Lehr- und Unterrichtsanstalten nichts anderes als Ornamentier- und Dekorationsschulen sein. Sie bildeten Zeichenkünstler aus, die, ohne jede Kenntnis der technischen Arbeitsmethoden, der Bedingungen des Materials und der Werkkonstruktionen, „fleischgewordenen Kompendien" glichen, angefüllt mit Ornamentformen aller historischen Stilarten und befähigt, jederzeit aus dem Vorlagenschatz ihrer Studienblätter Entwürfe in jedem gewünschten Stilcharakter zu liefern. Da der Handwerker in der Werkstatt seine praktische Erfahrung stets der akademischen Bildung des Zeichners unterstellte, so führte er jeden Entwurf genau so aus, wie die Vorlage ihn zeigte, ohne Rücksicht darauf, ob er mit den Forderungen einer gesunden Konstruktionsweise in Einklang zu bringen war. Die Folge war, daß allenthalben Surrogate, Imitationen und Talmiware den Markt beherrschten. Je mehr aber auch im Publikum das Verständnis für jene schmucklose Schönheit zunahm, deren Wert sich in der Klarheit der Konstruktion und in der einfachen Harmonie der Gesamterscheinung erschöpft, desto dringender wurde die Pflicht, die Ursachen dieser Surrogatwirtschaft an ihrer Wurzel zu bekämpfen und die schwerwiegenden Mängel des bisherigen Unterrichtssystems zu beseitigen.[1]) Um den verloren-

[1]) Um die Reform des kunstgewerblichen Unterrichts, wenigstens soweit sie die preußischen Lehranstalten betrifft, hat sich mittelbar und unmittelbar der

gegangenen Zusammenhang mit der Praxis wiederherzustellen und schon im Schüler den Sinn für die Werkform zu wecken, wurden, nach dem Vorbild Englands, den Kunstgewerbeschulen besondere Lehrwerkstätten für die verschiedenen Fachklassen angegliedert. Hier soll der Schüler in eigener praktischer Arbeit die technischen Handgriffe kennen lernen und sein Form- und Konstruktionsgefühl so erziehen, daß er beim Entwerfen den Bedingungen des Gebrauchszwecks und des gewählten Materials gerecht zu werden vermag. An einigen Schulen sind auch Versuchswerkstätten gegründet worden, in denen Schülerentwürfe von der Zeichnung in die Wirklichkeit übertragen werden, um dem Studierenden Gelegenheit zu geben, Entwurf und Ausführung zu vergleichen und seine Zeichnungen in jedem einzelnen Stadium der Ausführung auf ihre Richtigkeit in konstruktiver und technischer Beziehung zu kontrollieren. Ein Umstand, der in pädagogischer Hinsicht immerhin als ein großer Gewinn zu betrachten ist, wenn er auch die Bedeutung und den Wert der alten ehrwürdigen Meisterlehre nicht zu ersetzen vermag. Auch sonst sind in der bisherigen Unterrichtsmethode wesentliche Änderungen eingetreten. Im Freihandzeichnen ist das unmittelbare Kopieren alter historischer Stilmuster fast völlig ausgeschaltet worden und an die Stelle der früher üblichen Darstellungen nach Gips und nach Vorlageblättern ist das Zeichnen nach Naturmodellen getreten. Einen breiten Raum nimmt an allen Schulen das Pflanzenzeichnen ein; dabei gilt als das wichtigste Ziel des Unterrichts die Vermittlung eingehender Kenntnisse vom anatomischen Bau- und Wuchsgesetz der Pflanzen, weil man der Meinung ist, daß die so gewonnenen Erfahrungen über die statischen Verhältnisse und über die dynamischen Lebensvorgänge der Pflanzen besonders dazu geeignet sind, das tektonische Gefühl der Schüler zu bilden und zu erziehen. An das Pflanzenzeichnen schließt sich meistens das sogenannte Stilisieren an, das Umgestalten der Naturformen zu regelmäßigen, rhythmischen Gebilden. Und wie die Pflanzenwelt, so wird auch die Tierwelt, namentlich in den niederen Organismen (Schmetterlinge, Insekten, Fische, auch Vögel) eifrig studiert, um mit dem

Geheime Regierungsrat im preußischen Landesgewerbeamt Hermann Muthesius große Verdienste erworben. Auf ihn ist im wesentlichen die Festsetzung des neuen Unterrichtsprogramms zurückzuführen. Das folgende schließt sich an eine von Muthesius herrührende Darstellung an, die im Verwaltungsbericht des königlich preußischen Landesgewerbeamts aus dem Jahre 1905 zu finden ist.

Formgefühl auch den Farbensinn anzuregen und auszubilden. Gleichzeitig wird auch das Studium der menschlichen Gestalt in vermehrtem Umfang wieder betrieben, nicht im Sinne akademischer Aktzeichnerei, sondern auch hier mehr zum Zweck der Erkenntnis konstruktiver Probleme, mit besonderer Betonung des Körperbaues, der Proportionsgesetze und Linienssysteme. Neben dem Zeichnen steht von Anfang an als gleichbedeutendes Lehrfach das Modellieren. Auch hier wird besonders die Darstellung von Pflanzen- und Naturformen sowie ihre Stilisierung zu gesetzmäßigen Gebilden eingehend gepflegt. Dieser allgemeine Unterricht aber stellt nur die Vorstufe für die sogenannten Fachkurse dar, die den Kernpunkt des gesamten Lehrgangs bilden. Solche Kurse bestehen, je nach den besonderen Ansprüchen der am Schulort besonders in Blüte stehenden Gewerbezweige, an den einzelnen Schulen für Dekorationsmaler, für Tischler und Möbelzeichner, für Bildhauer und Modelleure, für Schlosser und Kunstschmiede, für Metalltreiber und Buchdrucker, für Keramiker und Tapezierer, zuweilen auch noch für Handweberei und weibliche Kunsthandarbeit. Neuerdings sind den Kunstgewerbeschülern mehrfach auch Architekturklassen angegliedert worden, in der dankenswerten Absicht, die Schüler bereits im Unterricht auf das notwendige Zusammenwirken unter den Künsten hinzuweisen und damit zugleich das allgemein zu beobachtende Verlangen der Zeit nach erneuter Zusammenfassung der Künste zu unterstützen. Auch der Schüler soll sich bereits der engen Beziehungen bewußt werden, die unter den einzelnen Künsten bestehen, damit er künftig vor der Gefahr bewahrt bleibt, sich auf das kleine Gebiet seines Spezialfaches zu beschränken und so das große, gemeinsame Ziel aus dem Auge zu verlieren. So zeigt sich allenthalben in dem verbesserten Unterrichtsprogramm das gesunde Bestreben, den Schüler im Hörsaal wie in der Werkstatt durch praktische Betätigung mit den Bedürfnissen der Gegenwart und mit den Forderungen des Alltags vertraut zu machen. Und in der strengen Schule dieser Lehrmethode, die namentlich da, wo organisatorisch besonders befähigte Persönlichkeiten als Lehrer wirken, zu schönen Erfolgen geführt hat, hat der junge Nachwuchs gelernt, die geschichtliche Überlieferung neu zu begreifen und die alten Form- und Konstruktionsgedanken in einer fast neuartig anmutenden Weise der eigenen Arbeit nutzbar zu machen.

Versucht man schließlich in einem kurzen Überblick das Ergebnis all der verschiedenen, mit Energie und Tatkraft geführten Unter-

nehmungen festzustellen, die sich die Hebung und Veredlung des Kunstgewerbes zum Ziele gesetzt hatten, so gewinnt man das folgende Bild. Der große Grundgedanke der ganzen Reformbewegung, zuerst von den Belgiern aufgeworfen, der entschlossene Wille zur Überwindung des dekorativen zugunsten des bildenden Formprinzips wurde, noch ehe er ausgeprägt und zu klarer Formulierung gelangt war, alsbald wieder zurückgedrängt und niedergehalten von der erdrückenden Übermacht einer akademischen Reaktion, welche die erneute Aufnahme und Umwertung der historischen Überlieferung anstrebte. Es zeigt sich, daß der Wille zu einem „Stil um 1900" durchkreuzt wird von einer reaktionären Gegenbewegung, die zum Stil um 1800 zurückstrebt. Und wenn es auch anfangs scheinen mochte, daß sich auch diese Richtung mit dem allgemeinen Programm durchaus in Übereinstimmung befände, so hat der Erfolg doch gezeigt, daß diese Gegenbewegung völlig wesensverschiedene Ziele verfolgte. Denn alle die Versuche, auf kritisch-intellektuellem Wege den Anschluß an die verlorene Überlieferung wieder zu gewinnen, sind im Grunde doch eklektizistischer Natur. Sie haben zu einer neuen Wahlkunst zurückgeführt, zu einer veredelten Wahlkunst zwar, mit manchen Tugenden, doch auch allen Schwächen einer solchen. Das will vor allem sagen, daß der Apparat fertiger, kanonisch feststehender Formen wieder erneute Bedeutung gewonnen hat, daß also das dekorative Kunstprinzip wieder das Übergewicht bekommen hat und daß somit das allgemeine Interesse von den künstlerischen Grundproblemen der Zeit wieder abgelenkt worden ist.

Damit tritt nun zugleich ein anderes, mehr wirtschaftliches Problem in den Vordergrund: das Problem der kunstgewerblichen Qualitätsarbeit. In dem Begriff Kunstgewerbe wird der Ton jetzt mehr auf die zweite als auf die erste Hälfte des Wortes gelegt. Was nun gefordert wird, ist nicht mehr die originelle, künstlerisch bedeutende Einzelleistung, das Werk der schöpferischen Persönlichkeit, sondern die Steigerung des Durchschnitts mit dem Ziel, die Erzeugung einer gangbaren, im Exporthandel konkurrenzfähigen Marktware zu fördern. Nicht selbständige, schöpferische Ausdruckskunst, sondern hochwertige gewerbliche Arbeit ist nun der leitende Gedanke der Bewegung. Bei der Erörterung seiner Probleme ist das moderne Kunstgewerbe nunmehr bei der letzten Frage angelangt: bei der Untersuchung seiner ökonomischen Aufgaben im Umkreis der Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Kaufmann.

Fünftes Kapitel

Das Kunstgewerbe als Ware

Es ist eine allgemeine Erscheinung in der Entwicklung jeder geistigen Bewegung: sobald sie einen gewissen Höhepunkt erreicht hat, strebt sie nach Wirkung und Ausstrahlung und gerät damit meistens, ihr Ziel verlierend, statt in die Tiefe mehr und mehr in die Breite. Auch das neue Kunstgewerbe begann, als es noch vor Erreichung eines Höhepunkts seine schöpferischen Kräfte vorzeitig erlahmen fühlte, auf die Verwertung und Verbreitung seiner Errungenschaften zu sinnen. Während bisher die Schaffung neuer künstlerischer Ausdrucksformen Ziel und Inhalt der Bewegung war, wandte sie sich nun mehr den praktisch-wirtschaftlichen Problemen zu. Man begann, auf die Gewinnung des Marktes zu sinnen.

Bei dem idealen Grundzug der Bewegung stand es von vornherein fest, daß dieser Kampf um die Konkurrenz nur als ein Kampf um die beste Leistung geführt werden durfte. Man wollte durch Steigerung der technischen und geschmacklichen Qualität eine konkurrenzfähige Handelsware schaffen, mit der sich der Markt gewinnen ließ. Und zwar überwog bei dieser veränderten Orientierung der Bewegung anfänglich durchaus die Forderung nach Qualität, während die Frage der Marktgewinnung noch zurücktrat. Mit dieser scharfen Einstellung auf die Qualitätsforderung aber erweiterte sich das Problem des Kunstgewerbes zu dem allgemeinen Problem der modernen gewerblichen Arbeit.

Die Forderung nach Qualität, nach solider Arbeit und vollendeter technischer Ausführung bei Verwendung echter Werkstoffe, ist mit fortschreitender Entwicklung der maschinellen Herstellungsverfahren allgemein für alle gewerblichen Erzeugnisse erhoben worden, ja, die sorgsame Erfüllung dieser Forderung ist, wie früher für das handwerkliche Erzeugnis, so jetzt für das Maschinenprodukt zu einer Ehrensache gemacht worden. Namentlich in Deutschland, das bei seinen Bemühungen um die Beteiligung am Welthandel durch die Besonderheit seiner geographischen Lage auf

die Einfuhr fremder Rohstoffe und demgemäß, zur Bilanzierung seines Haushalts, auf die Herstellung und Ausfuhr hochwertiger Fertigerzeugnisse bedacht sein mußte, hat man die Bedeutung dieser Forderung frühzeitig erkannt. Das deutsche Großgewerbe hat mit seinen Maschinen und vor allem mit den Erzeugnissen seiner elektrotechnischen und chemischen Industrie diese Qualitätsforderung sehr bald zu erfüllen gewußt, so daß das übel berufene Fabrikzeichen „Made in Germany", das einst gleichbedeutend war mit billig und schlecht, längst zu einem Ehrentitel und empfehlenden Merkmal deutscher Waren geworden ist.

Dieser Erfolg ist in erster Linie der materiellen Qualität der Erzeugnisse verdankt worden. Er beruht auf ihrer hohen technischen Vollkommenheit und ihrem außerordentlichen Nutzwert. Bei den Erzeugnissen gewerblicher Arbeit aber ist die Frage der Qualität mit solchen Eigenschaften nicht erschöpft. Sie berühren nur die eine Seite der Qualitätsfrage. Neben ihr steht gleichbedeutend und gleichwertig die Frage der geistigen Qualität, der Qualität der Form. Sie äußert sich in dem geistig-künstlerischen Gehalt der gewerblichen Erzeugnisse, in ihrer formalen Durchbildung, sie bekundet sich auch in der Art, wie das Erzeugnis dargeboten wird, in der Ausstattung, in der es auf den Markt kommt, kurz in der Gesamtheit jener Geschmacksäußerungen für deren Wirkung die französische Sprache das bezeichnende Wort cachet gebraucht. Diese geistige Qualität steckt nicht nur in den Dingen unserer täglichen Umgebung, in den Formen unserer Möbel und Gebrauchsgegenstände, in den Farben und Mustern unserer Stoffe, wo wir sie zu suchen und zu fordern gewohnt sind. Sie äußert sich nicht allein darin, wie wir wohnen, wie wir uns kleiden und wie wir unsere Bücher drucken, sie ist vielmehr im weitesten Sinne ein entscheidendes Merkmal der gesamten gewerblichen Arbeit eines Volkes. Nicht nur die fertige Ware zeigt diese geistige Qualität, sondern sie ist schon in jedem Stadium zu erkennen, das die Ware auf ihrem Weg von der Fabrik bis zum Verkaufsplatz durchläuft: sie zeigt sich in der Wahl der Verpackung, in der Art, wie die Ware dem Publikum angeboten wird, wie sie im Laden aufgestellt und im Schaufenster ausgelegt wird; nicht zuletzt auch darin, wie für sie Reklame gemacht wird. Als eine Äußerung angeborenen Volksgeschmacks kommt diese geistige Qualität nicht minder auch zum Ausdruck in der Gestaltung technischer Apparate und Werkzeuge,

in der Formengebung der Maschinen, Lokomotiven und Automobile, der Schiffe und Eisenbahnwagen. Diese Qualität der Form gibt, als eine vorzüglich geistige Eigenschaft, die über den materiellen Wirkungsgrad und über den reinen Nutzwert hinausgeht, den Erzeugnissen gewerblicher Arbeit einen besonders auszeichnenden Charakter und damit zugleich einen erhöhten Marktwert. Wie die Menschen, empfehlen sich auch die Waren durch gute Formen. In diesem Bezug bietet die gewerbliche Produktion Frankreichs ein äußerst lehrreiches Beispiel: nicht sowohl die technische als die künstlerische Qualität seiner Erzeugnisse hat diesem Volk eine Art Monopolstellung gegeben. Mit dem traditionellen Ruf seines Kunstgewerbes hat Frankreich nicht nur eine wirtschaftliche, sondern zugleich auch eine kulturelle und politische Expansion ohnegleichen getrieben. Selbst heute, wo das Land künstlerisch unbestritten stagniert, gilt der französische Geschmack noch immer als führend in der Alten und Neuen Welt. Auch die orientalische Kunstindustrie gibt in diesem Punkt zu denken. Sie hat sich von alters her durch ihre geistige Qualität, durch ihre seltene Kraft, „einfach verständliche Melodien in Formen und Farbtönen zu treffen," den Weltmarkt erobert; und immer wieder beweisen die hohen Preise, die auf allen Auktionen für diese Erzeugnisse erzielt werden, den wirtschaftlichen Wert jener Qualität, die aus der Veredelung und Durchgeistigung der gewerblichen Arbeit entspringt. Aus diesen Beispielen zog das moderne Kunstgewerbe für sich selbst die gegebenen Folgerungen. Wenn es möglich war, den gewerblichen Erzeugnissen neben der selbstverständlichen materiellen Qualität auch eine besondere geistige Qualität zu sichern, so war in volkswirtschaftlicher Hinsicht ein doppelter Vorteil errungen. Einmal wurde man für den eigenen Bedarf in erweitertem Umfang unabhängig vom fremden Markt, indem man diese Art gewerblicher Erzeugnisse nicht länger mehr von anderen Völkern zu beziehen brauchte; zum anderen aber durfte man hoffen, der eigenen Erzeugung mit Hilfe der künstlerischen Qualität neue Märkte zu gewinnen und den gewonnenen Vorsprung bei der Schwierigkeit einer Nachahmung auch dauernd zu behalten (Waentig).

Von dieser Seite betrachtet, erweist sich demnach das Problem der künstlerischen Veredelung und Durchgeistigung der gewerblichen Arbeit als eine volkswirtschaftliche Aufgabe von höchster Bedeutung. Und es schien die Frage wohl der Erörterung wert, auf welche

Weise eine solche zahlenmäßig zu bewertende Qualitätssteigerung erreicht werden konnte. Unter den gegebenen Verhältnissen, das war nicht zweifelhaft, konnte diese Aufgabe nur in planmäßigem Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handel erreicht werden. Nur in engster Verbindung mit dem Großunternehmer konnte der Künstler den unmittelbaren Einfluß auf die formale Gestaltung der gewerblichen Erzeugnisse erlangen, der für die angestrebte Steigerung der Qualität unentbehrlich war. Denn der Unternehmer ist, als Träger der Produktion, im höchsten Maße mitverantwortlich für die Qualität der gewerblichen Erzeugnisse. Er ist als kaufmännischer Leiter und Organisator der Warenproduktion an die Stelle des früheren, mit allen Geheimnissen des Handwerks wohl vertrauten Meisters getreten, der noch alle Faktoren der Produktion, Entwurf, Ausführung und Vertrieb, in einer Hand vereinigte und mit der Kraft seines handwerklichen Könnens den Wert seiner Arbeit selbst bestimmte. Durch die Differenzierung des Arbeitsprozesses aber, durch das neue, für das veränderte Wirtschaftssystem charakteristische Prinzip der Arbeitszerlegung ist die ehemalige Einheit von Entwerfendem und Ausführendem aufgehoben worden. Der Unternehmer ist nur mittelbar der Hersteller der Ware, er ist es durch Vermittlung der in seinem Dienst stehenden Hilfskräfte. Es bedarf also zur Qualitätssteigerung nicht so sehr der persönlichen technischen Kenntnisse und Erfahrungen des Unternehmers als der tatkräftigen Mitarbeit geeigneter Spezialkräfte. Von der Art dieser Hilfskräfte und von dem Umfang ihrer Mitwirkung hängt letzten Endes die Qualität der gewerblichen Erzeugnisse ab. Nur durch dauerndes Zusammenarbeiten mit dem Künstler kann die schöpferische Einheit des Produktionsprozesses, die infolge der Arbeitsteilung zerrissen ist, wiederhergestellt, kann überhaupt der Arbeit das geistige Element erhalten werden. Solche Spezialkräfte heranzuziehen, ist aber auch nur der Großunternehmer in der Lage. Denn nur er vermag die hohen Löhne zu zahlen, die die unerläßliche Voraussetzung jeder Qualitätsarbeit sind.

Das Problem der Qualitätsarbeit erscheint demnach als eine Frage der Betriebsorganisation: nur durch zweckvolle Zusammenfassung der künstlerischen und gewerblichen Kräfte und durch eine neue Vereinheitlichung des mehr und mehr spezialisierten gewerblichen Produktionsprozesses läßt sich die angestrebte Veredelung der gewerblichen Arbeit erreichen. Ähnliche Ziele waren bei der

Erörterung kunstgewerblicher Zeitfragen wiederholt auch früher schon ausgesprochen worden. Sie sind andeutungsweise bereits in den wiederholt hier angeführten Schriften Gottfried Sempers enthalten, und sie haben danach in der Geschichte der kunstgewerblichen Bewegung immer wieder eine besondere Rolle gespielt. Zu internationaler Bedeutung aber und zu einem propagandistischen Programm hat diesen Gedanken der gewerblichen Qualitätsarbeit erst der „Deutsche Werkbund" erhoben, der im Oktober 1907 von Künstlern, Kunstfreunden, Gewerbetreibenden und gewerblichen Sachverständigen gegründet wurde. Das Ziel dieser Vereinigung wird deutlich aus den nachstehenden programmatischen Sätzen erkannt, die einer anläßlich dieser Gründung herausgegebenen Denkschrift entnommen sind.

„Diejenigen Länder, die mit aufsteigender Industrie den Niedergang ihres Kunstgewerbes erlebt haben, konnten mit dem Aufsteigen neuer Kulturziele nur durch Selbstzucht und Zusammenschluß und ganz besonders durch das Aufrichten eines Qualitätsideals dem Kunstgewerbe zu neuer Blüte verhelfen. Aber freilich bedurfte es dieses Ideals in seiner zielbewußten Vertretung in Worten und Werken.

Während nämlich andere Gebiete des gewerblichen Schaffens mit wachsendem Wohlstand von selbst eine Steigerung der Qualität erleben — man denke an die Maschinen-, Schiffbau- und elektrotechnische Industrie —, verquicken sich im Kunstgewerbe mit der rein technischen Qualität künstlerische Werte und diese entscheiden sich nicht ohne weiteres nach den für das Gewerbe sonst üblichen Gesichtspunkten des höchsten Nutzwertes und der größten Ökonomie. Ihre Geltung setzt vielmehr disziplinierten Geschmack voraus, verlangt Kultur und ist mit ihr so eng verknüpft, daß dieses Qualitätsempfinden geradezu als der Gradmesser für die Kultur eines Volkes gelten darf. Da aber Kultur für uns Deutsche nichts Fertiges ist, sondern ein Werdendes, so ist auch die Geltung künstlerischer Werte aufs innerste verknüpft mit dem allgemeinen Kulturstreben unserer Zeit, mit dem Streben nach Harmonie, nach gesellschaftlicher Zucht, nach geschlossener Führung von Arbeit und Leben.

... Soll sich die deutsche Arbeit zur höchsten Qualität steigern, so ist das Zusammenwirken der besten künstlerischen und gewerblichen Intelligenz unerläßlich. In ihrem Zusammenschluß zur Hebung der Qualität erblickt der Deutsche Werkbund sein höchstes Ziel, in ihm allein die Gewähr einer deutschen Kultur."

Man spürt schon aus diesen wenigen Leitsätzen heraus, daß das Programm des Werkbundes nicht einseitig wirtschaftliche und kaufmännische Zwecke verfolgte, sondern daß in ihm wiederum ein ganzes Kulturprogramm mit großen Idealen und weitgesteckten Zielen angedeutet war. Der Gedanke des Werkbundes ging von Künstlern aus. Von Künstlern, die mit besten Kräften an der

Erneuerung des Kunstgewerbes gearbeitet und diese Arbeit einst mit der frohen Hoffnung auf einen kommenden neuen Stil begonnen hatten. Diese neue Kunst bedurfte eines Trägers, sie bedurfte eines sozialen Bodens, in dem sie Wurzel treiben und auf dem sie sich ausbreiten konnte. Es ist, nach Lamprecht, die Eigentümlichkeit aller hochwertigen geistigen Produktion, daß sie sich stets mit den fortgeschrittensten Wirtschaftsformen ihrer Zeit verbindet. So war es das Gegebene, daß sich die persönlich wirkende, geistig-künstlerische Produktion bei allen europäischen Völkern schon früh mit dem Unternehmertum verbunden hat. Sie fand in ihm nicht nur die fortschrittlichste Wirtschaftsform, den Leiter und Träger der gewerblichen Arbeit, sie fand in ihm, was wichtiger ist, auch die zur Führung berufene soziale Oberschicht. Mit Hilfe des führenden Unternehmertums durfte die Bewegung hoffen, ihr großes Kulturprogramm durchführen zu können, das in der Durchgeistigung und Veredelung der gewerblichen Arbeit gipfelte.

Der Kern des Werkbundprogramms, das Streben nach Vereinigung und Zusammenfassung aller Kräfte, die Bildung einer schöpferischen Arbeitsgemeinschaft ist durchaus symptomatisch für die Entwicklung des sozialen Lebens in der Gegenwart. Allenthalben drängen, nach einer Periode ungezügelten Individualismus, die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse zu strenger Ordnung und organischer Gebundenheit. Ein tatkräftiger Wille zu sozialer Lebensführung tut sich kund, in der die Ansprüche des Einzelnen sowie der Gemeinschaft Anerkennung finden und ein gerechter Ausgleich zwischen den berechtigten Forderungen beider Parteien geschaffen werden soll. Überall regt sich dieser soziale Wille, der auf das Wohl der Allgemeinheit zielt, überall zeigt sich das Bedürfnis und das freie Bekenntnis des Einzelnen, sich diesem Willen zu unterwerfen. Auch in der gewerblichen Arbeit ist nun das Gefühl dafür lebendig geworden, welche Stärkung die Kraft des freien Einzelnen durch Verbindung, durch freiwillige genossenschaftliche Organisation erfährt. Der alte Zunftgedanke beginnt sich wieder zu regen und aufs neue wirksam zu werden. In verjüngter Form ist er in den Ideen des Werkbundes enthalten. Wie ehemals mit dem zünftigen Handwerker, so sollte der Künstler sich jetzt mit dem gewerblichen Unternehmer verbinden. Er sollte ihm die Muster und Entwürfe für seine Massenware schaffen. Damit, so hoffte man, würde er wieder für ein allgemein anerkanntes Bedürfnis arbeiten

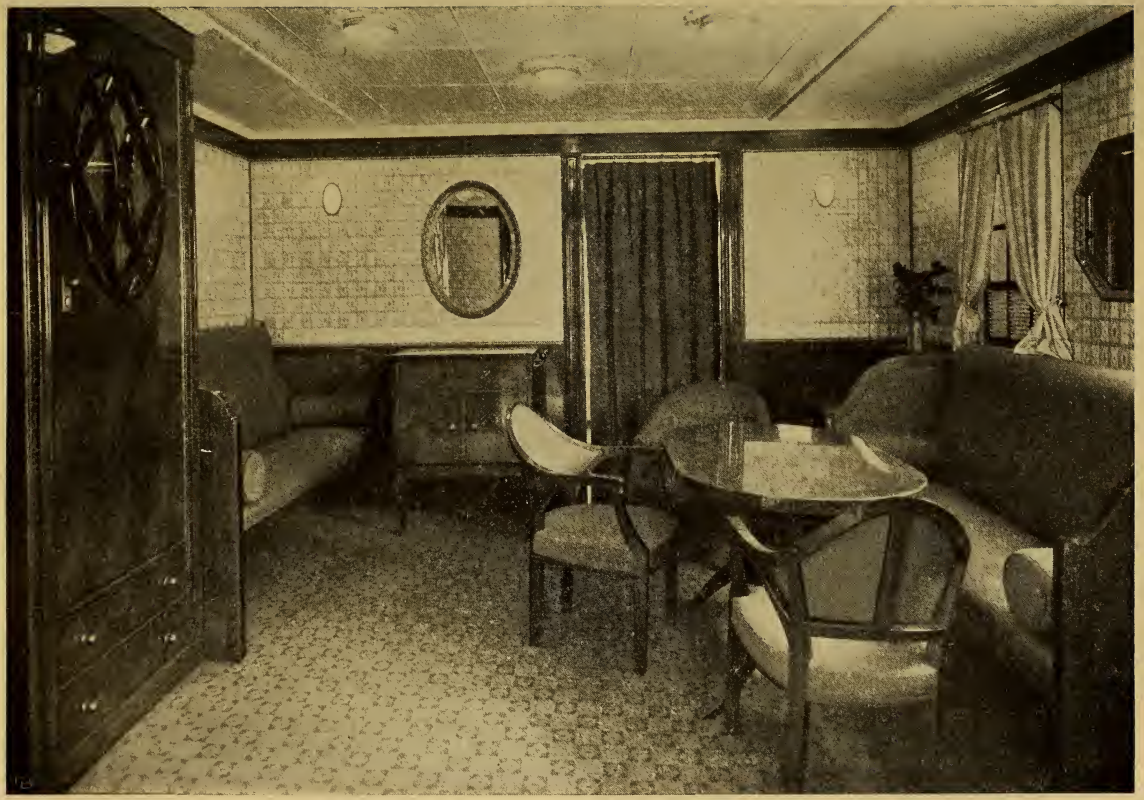
und, aus seiner unfruchtbaren Isolierung erlöst, wieder zum Diener der Allgemeinheit, zu einem schöpferischen Gestalter innerhalb eines gefestigten gesellschaftlichen Lebens werden. Und aus dieser neuen sozialen Bindung hoffte man, neue berufliche Überlieferungen für Form und Stil zu entwickeln. Denn die neue Arbeitsgemeinschaft verpflichtet den Künstler, sich bestimmte gewerbliche Techniken anzueignen, sich mit seinen Entwürfen der besonderen Eigenart gewerblicher Herstellungsverfahren anzupassen. Daraus konnten sich neue Begriffe gewerblicher Tradition, neue Arbeitsgesetze, ja neue feste Formen für die Schulung und Erziehung des künstlerischen Nachwuchses entwickeln, die nun, statt in akademisch-theoretischer Art, wieder in engster Verbindung mit dem schaffenden Gewerbe erfolgen sollte. Durch solche neue Bindung aber hoffte man, auch das Qualitätsgefühl wieder zu einem Bestandteil schöpferischer Überlieferung zu machen.

In dem Programm des Werkbundes erscheint das Qualitätsideal in einem höheren Sinne verallgemeinert. Es ist aus einer wirtschaftlichen schon zu einer sittlichen Forderung erhoben. Ausdrücklich ist darin betont, daß ein Volk sich mit der Erzeugung von Qualitätsware nicht allein besser steht, sondern daß es sich damit auch selbst in sittlicher und kultureller Beziehung fördert. Mit solcher Betonung der sittlichen Forderung aber beweist die kunstgewerbliche Bewegung, auch in diesem Stadium ihrer Entwicklung, einmal mehr ihren ethischen Charakter, der von Anfang an der Grundzug ihres Wesens war und auf den hier immer wieder als das eigentlich treibende Moment hingewiesen worden ist. Denn im Grunde bedeutet die Aufrichtung eines Qualitätsideals in dem Sinne, wie es der Werkbund proklamiert hat, nichts anderes als eine Erneuerung des alten Zunftgeistes, der die Arbeit als sittliche Tat auffaßte und die Ehre der Arbeit nicht nach dem äußeren Erfolg, sondern nach ihrem ideellen Wert bemaß. Wie sich einst in den Zünften die gewerblichen und handwerklichen Verbände zur Wahrung ihrer auf werktätiger Arbeit ruhenden Standesehre zusammenschlossen, so wollte der Werkbund ein Verband aller derer werden, die sich irgendwie, durch Wort oder Tat, zum Qualitätsideal bekannt haben. Mit dieser Verpflichtung zur Qualitätsarbeit, die die Voraussetzung für die Zugehörigkeit zum Bunde bildet, geben sich die Mitglieder selbst ein neues Arbeitsgesetz und einen neuen Maßstab für die Ehre ihrer Arbeit. Hat dieser Maßstab erst wieder Anerkennung gefunden

und wird die Berufs- und Standesehre erst wieder durch den Wert der Arbeit bestimmt, so ist damit zugleich auch ein wirksames Mittel gegen gewissenloses Pfuschertum und spekulative Profitmacherei gegeben. Wird die gute Arbeit als Ehrensache, die schlechte aber als Schande empfunden, so ist der Sieg des Qualitätsgedankens gewährleistet und die gewerbliche Arbeit nicht mehr allein dem wirtschaftlichen Erfolg, sondern in höherem Sinne auch dem kulturellen Fortschritt dienstbar gemacht.

Mit dieser Erklärung der Arbeit als sittliche Tat, in diesem redlichen Streben nach einem neuen Gesetz gewerblicher Arbeitsehre erweist der Werkbund seinen deutschen Ursprung. Denn der deutsche Geist hat von jeher — worauf Wilhelm Riehl in seinem schönen Buch über die deutsche Arbeit hingewiesen hat — einen besonders hohen Begriff von der Idee der Arbeit gehabt. Ein geschärftes Gewissen für die sittliche Hoheit und die Ehre der Arbeit hat sich durch alle Epochen deutscher Geschichte wach und lebendig erhalten. Es ist daher kein Zufall, daß in dem fanatischen Ringen der Völker um die Weltmärkte und dem konkurrierenden Jagen nach Gewinn zuerst von Deutschland wieder die ideelle Seite der Arbeit betont wurde. Deutschland hat, auch als es sich, angesteckt von dem allgemeinen Streben nach Reichtum, zur Teilnahme an dem Wettrennen um die Weltmärkte anschickte, nicht aufgehört, die Arbeit als Selbstzweck zu betrachten und sie um ihrer selbst willen zu lieben. Selbst in diesem wilden Konkurrenzkampf dringt hier das Gefühl für die Ehre der Arbeit durch, überwiegt die Freude an der Leistung. So hat auch der Deutsche Werkbund, als er sein weitausschauendes Wirtschaftsprogramm für das Kunstgewerbe entwarf, zuerst ein Qualitätsideal aufgerichtet, mit dessen Verwirklichung er die deutsche gewerbliche Arbeit konkurrenzfähig zu machen hoffte. Mit dieser hohen Idee der Arbeit aber hat sich Deutschland auch in der Epoche der Weltwirtschaft zum Träger des Qualitätsgedankens und damit zum Bewahrer des Kulturideals gemacht. Und es ist wieder nicht zufällig, daß der Werkbundgedanke den stärksten und lautesten Widerhall zuerst in den Ländern germanischer Abstammung gefunden hat, in Österreich, in der Schweiz, in Holland, in Dänemark und in den skandinavischen Ländern. Hier haben sich alsbald nach dem Vorbild des Werkbundes gleichartige Vereinigungen von Künstlern, Handwerkern und Fabrikanten zur Förderung der Qualitätsarbeit gebildet.

Der Erfolg des Werkbundgedankens ist zum mindesten nach außen ein außerordentlicher gewesen. Indem der Werkbund Künstler und Gewerbetreibende allenthalben wieder zu gemeinsamer Arbeit zusammenschloß, hat er nicht nur die Qualität der Produktion verbessert und das Gewissen der Erzeuger geschärft, sondern er hat mittelbar auf alles eingewirkt, was mit der Warenherstellung zusammenhängt. Er hat die Ideen des modernen Kunstgewerbes popularisiert und bewirkt, daß die großgewerblichen Betriebe das Qualitätsideal, das sie für ihre Warenproduktion fordern, auch in der Einrichtung ihrer Geschäftshäuser und Bureauräume, in der Ausstattung ihrer Drucksachen, ihrer Briefbogen und Umschläge, ihrer Kataloge und Geschäftskarten, Formulare und Rechnungen, ihrer Packungen und Plakate zu verwirklichen suchten. Er hat bewirkt, daß das Massenfabrikat auch äußerlich die Form und Gestalt bekam, die es als Erzeugnis der Gegenwart kennzeichnet, und er hat durch die Heranziehung der Künstler dazu beigetragen, den Erzeugnissen der Maschine wieder jene Persönlichkeitswerte zu geben, die einst die Arbeit des Handwerkers durchgeistigten. Der Arbeit des Werkbundes ist es zu danken, daß es in Deutschland ein Buch gibt, einzig in seiner Art, wie es kein anderes Volk in der Welt besitzt (und wie es ein Volk mit alter Kultur auch nicht braucht), ein sogenanntes Warenbuch, ein bilderreiches Verzeichnis der besten und gediegensten Massenware der Gegenwart, „ausgewählt nach bestem Gewissen und zusammengestellt von unbestechlichen, geschäftlich nicht beteiligten Sachkennern", eine Bildersammlung von Gebrauchsgegenständen aus Glas, Ton, Porzellan, Holz und Metall, von Gerätschaften aller Art für Küche und Haus, von Beleuchtungskörpern und Beschlägen, von Dingen, die auch äußerlich durch ein besonderes Monogramm, ähnlich den Verlegerzeichen und Fabrikmarken der Manufakturen, als „geschmacklich geprüfte Qualitätsware" kenntlich gemacht sind. Und dem Werkbund ist es schließlich auch zu danken, daß das deutsche Kunstgewerbe auf den Weltausstellungen der letzten Jahre mehr und mehr hervortrat und als Ausfuhrartikel die Aufmerksamkeit des Auslands auf sich zog. Und in welchem Maße das Ausland auch bald die Konkurrenz auf diesem Gebiete zu fürchten begann, auf dem es sich selbst bisher im Besitze unangreifbarer Überlegenheit glaubte, beweisen die jüngsten, den Deutschen Werkbund nachahmenden Gründungen in England (Design and Industries Association) und in Frankreich, die,



Aus dem Werk „Bruno Paul" von Josef Popp. Verlag F. Bruckmann, A.-G., München

Bruno Paul, Schiffskabine

René Lalique, Schmuck

Emil Lettré, Schmuck

während des Krieges ins Leben gerufen, sich ausgesprochen gegen die handelspolitische und industrielle Vormachtstellung wenden, die sich Deutschland auf dem Gebiete des Kunstgewerbes erobert hat.

Versucht man aber die Wirksamkeit des Deutschen Werkbundes nach ihrem geistigen Gehalt abzuschätzen, versucht man die Bedeutung seiner Tätigkeit nach dem Einfluß zu werten, den er auf die junge kunstgewerbliche Bewegung ausgeübt hat, so ergibt sich, daß diese Wirkung alles in allem keine sehr glückliche gewesen ist. Begründet ursprünglich als ein Bund von Künstlern, Gewerbetreibenden und Industriellen zur Pflege und Förderung gewerblicher Qualitätsarbeit, als eine Vereinigung also mit ausgesprochen idealen Zielen, hat sich der Werkbund alsbald, mit wachsender Mitgliederzahl, im opportunistischen Sinne eingestellt und mehr und mehr rein kaufmännische und handelspolitische Ziele verfolgt. Das ursprüngliche Werkbundprogramm, das mit der Forderung nach Qualität die Aufrichtung eines wirksamen Arbeitsgesetzes im Sinne des alten Zunftgedankens, aber auf der Grundlage der neuen Wirtschaftsformen anstrebte, wurde vorschnell, wenn nicht preisgegeben, so doch umgestaltet zugunsten des modernen Industrieideals, das nach Auswertung der Arbeit, nach Erweiterung ihrer Absatz- und Wirkungssphäre strebt. Indem nun aber der Werkbund sich anschickte, im Sinne einer wirtschaftlich-industriellen Interessenorganisation dem modernen Kunstgewerbe den Exportmarkt erobern zu helfen, mußten sich unversehens auch seine Qualitätsbegriffe wandeln. Nicht mehr die hochwertige künstlerische Einzelleistung, das Werk der schöpferischen Individualität bildete nun den Maßstab seiner Qualitätsforderung, sondern die gehobene Durchschnittsleistung, das Massenerzeugnis, das zur Gewinnung ausgedehnter Absatzgebiete möglichst dem mittleren Geschmack, im Sinne des „Weltmännisch-Gefälligen", angepaßt sein mußte. Inhalt und Maßstab des Werkbundideals wurde nunmehr der Typus.

Gerade diese einseitig wirtschaftspolitische Einstellung, durch die der Deutsche Werkbund die Aufmerksamkeit und die Konkurrenzinteressen des Auslands erweckt und dort den Wunsch zur Gründung ähnlicher Organisationen angeregt hat, ist aber dem Geist der jungen Bewegung gefährlich geworden. Denn das ungeduldige Verlangen nach Gewinnung der Weltmärkte hat das moderne Kunstgewerbe allzu schnell zu einer Auswertung seiner ersten Erfolge verleitet. Die lockende Aussicht auf klingenden Erfolg hat eine

verhängnisvolle Unsicherheit und Korruption in die junge Bewegung getragen und manche talentvollen, aber nicht eben charakterstarken Elemente ihren künstlerischen Idealen zugunsten raschen und reichen Verdienstes entfremdet. Das eigentliche Problem der ganzen Bewegung, das Problem einer neuen künstlerischen Ausdrucksform, ist damit, noch ehe seine ersten Lösungen ausgereift waren, ja noch ehe es überhaupt und im großen schon begriffen war, immer mehr zurückgedrängt worden. An seine Stelle trat eine neue Aufgabe mehr kaufmännisch-wirtschaftlicher Art: die Schaffung gangbarer kunstgewerblicher Exportware. Unter Preisgabe seiner ursprünglichen Ziele und unter Verzicht auf die schöpferische Eigenart der Form hat sich das moderne Kunstgewerbe unter der Protektion des Werkbundes vorschnell dieser Aufgabe zugewendet und ihre Lösung in einer Steigerung der technischen Qualität und, dem Charakter der Massenware sich anpassend, in der Herausbildung allgemeingültiger Einheitsformen, in der Entwicklung von Typen gesucht.

Und wenn dieser Wille zum Typus auch einen richtigen Instinkt erkennen läßt, ein gesundes Streben, den unsicheren, durch Modelaunen beeinflußten und von einem unsteten Neuerungsdrang mißleiteten Geschmack zu festigen und durch die Ausbildung allgemeingültiger Grundformen eine gewisse Stetigkeit der Entwicklung anzubahnen, so liegt in dieser Bewegung doch etwas allzu Bewußtes und Intellektuelles. Der Typus entsteht in der Kunst nicht gewollt und absichtlich durch bewußte Vereinfachung der Form, sondern er bildet sich allmählich, durch Auswahl aus der durch Überschuß an formaler Schöpferkraft erzeugten Vielheit und Fülle der künstlerischen Formgedanken. Während der Typus also das letzte Ergebnis einer allmählichen Entwicklung darstellt und dann so lange als endgültige Form anerkannt wird, bis er durch die elementare Wirksamkeit junger schöpferischer Kräfte wieder zerstört und eine neue Vielheit von Formen an seine Stelle gesetzt wird, vollzieht sich die Typenbildung in dieser jüngsten und vermutlich letzten Phase der kunstgewerblichen Bewegung durchaus künstlich und bewußt. Der Typus wird hier zum Erzeugnis eines künstlich auf dem Wege des Intellekts erzeugten und von handelspolitischen Erwägungen getriebenen Stilwillens.

Typus und Norm sind im Gefolge des Krieges, durch das pflichtmäßige Gebot zu äußerster Sparsamkeit und zu strengster Schonung aller Rohstoffe, eine wirtschaftliche Notwendigkeit ge-

worden. Ein anderes aber ist das wirtschaftliche Interesse, ein anderes ist die Pflege und Förderung künstlerischer Kultur. Ihr zu dienen durch Steigerung der Qualität der gewerblichen Arbeit war das Programm des Werkbundes und das ursprüngliche Ziel seiner praktischen Tätigkeit. Angesichts der Wandlung, die das Werkbundideal erfahren hat, und angesichts des Einflusses, den diese Wandlung auf den Geist des modernen Kunstgewerbes ausgeübt hat, wird man besorgt um sein Schicksal fragen müssen, ob denn die kulturelle Pionierarbeit ihren schöpferischen Wert nicht schon in sich selbst trägt oder „ob die Erzeugung geistiger Güter, wenn nicht auf dem Markt des Lebens, so doch lediglich für ihn erfolgen soll und ob damit jene Güter bloße Marktware werden sollen?" Die Entscheidung dieser Frage wird für das Schicksal und die künftige Entwicklung des modernen Kunstgewerbes bestimmend sein.

Sechstes Kapitel

Die Leistung

Es bleibt nun noch übrig, in einem zusammenfassenden Überblick die Leistung zu würdigen und zu werten, die als greifbares Ergebnis der kunstgewerblichen Bewegung vor uns steht, jener mit schwungvollem Anlauf begonnenen Bewegung, die nach Abschluß des Weltkrieges nicht nur als beendet gelten darf, sondern beinahe schon zu einem der Geschichte angehörenden Ereignis geworden ist. Es wird zu zeigen sein, welche unmittelbar praktischen Taten dem großen und hochstrebenden Wollen gegenüberstehen, von dem die Bewegung in ihren Anfängen getragen war, und wie sich die Leistung selbst zu dem revolutionären Programm verhält, das nicht weniger als die Schaffung eines neuen Stils in Aussicht stellte. Aus dieser Darstellung wird sich dann eine Art Bilanz nicht nur der auf die künstlerische Veredelung der gewerblichen Arbeit gerichteten Bewegung, sondern des modernen Kunstgewerbes überhaupt ergeben.

Buchkunst

Die erste und nächste Aufgabe, die sich die Bewegung in ihren Anfangsstadien gestellt hatte, war die Bildung eines neuen Flächenornaments. Von diesem Ziel ausgehend hat sie sich folgerichtig zunächst der Buchkunst zugewendet, und hier hat sie auch ihre stärksten und, wie sich bereits gezeigt hat, bleibenden Erfolge errungen. Die früheſten Versuche reichen in jene Zeit üppig ausschweifenden Geschmacks zurück, in der das übelberüchtigte Prachtwerk mit reichgepreßter Einbanddecke und leuchtendem Goldschnitt unumschränkt herrschte und den Inbegriff des schönen Buches darstellte. Diesen unseligen Erzeugnissen eines degenerierten Gewerbes stellten zuerst in England William Morris und Walter Crane in den prachtvollen Drucken der von ihnen geleiteten Kelmscott Preß mustergültige Beispiele einer mit neuem handwerklichen Geiste erfüllten Wertarbeit gegenüber. Durch solche Beispiele begannen sie die

falschen Vorstellungen buchkünstlerischer Repräsentation zu korrigieren und dafür zu wirken, daß das Buch wieder ganz natürlich und handwerkmäßig auf seine dekorativen Werte hin betrachtet wurde. Ihre Buchkunst war stark eklektisch; sie wurzelte durchaus in den Traditionen der alten Drucke und Handschriften des 15. Jahrhunderts. Ihre Druckerzeugnisse waren anfänglich mit Zierat stark überladen und in der ornamentalen Ausstattung wurde zuerst, in der überschwenglichen Freude über ein neuentdecktes Feld künstlerischer Betätigung, des Guten oft zu viel getan. Dennoch haben diese Werke zur Förderung grundsätzlicher Erkenntnisse entscheidend beigetragen. Sie erneuerten jene primäre Wahrheit, daß die Druckkunst aus der Schreibkunst hervorgegangen ist, daß der Buchdruck zuerst nichts anderes war als vervielfältigte Handschrift. Die Schönheit alter Drucke beruht im wesentlichen darauf, daß noch wie ehemals beim Schreiben die ganze Seite als eine formale Einheit empfunden und demgemäß künstlerisch gestaltet wird. In der Form der Schrift wie in der Anordnung des Satzes sind hier noch alle Reize der handschriftlichen Herstellung gewahrt. Die ersten Drucker waren vordem Schriftmeister gewesen, sie kamen zu ihrem neuen Gewerbe unter dem Zwang der von einer neuen technischen Erfindung geschaffenen wirtschaftlichen Bedingungen. Ihre Erzeugnisse zeigen daher die sicher geschulten Fähigkeiten eines künstlerischen Gewerbes, das gewohnt ist, die Buchseite in ihrer Gesamtheit als das Objekt seiner künstlerisch-schmückenden Tätigkeit zu betrachten. Auf Grund solcher historischen Erkenntnis setzte in England zugleich mit der Reform der Buchkunst eine gründliche Erneuerung der Schreibkunst ein. Aus dieser Übung heraus sind dann in allen Ländern von bekannten Künstlern eine große Reihe neuer Druckschriften geschaffen worden, die wieder die Grundforderungen, die an eine gute Schrift zu stellen sind, erfüllen: klar und leicht lesbar zu sein, rhythmische Gliederung des Satzbildes zu gestatten, ohne daß der Fluß der Reihen hart zerschnitten wird, und endlich als Einheit, als ausdrucksvolles Ornament in der Gesamtheit des Satzspiegels zu wirken. Es sind Schriften verschiedensten Stilcharakters, bald graziös zierlich und leicht, bald derb, kräftig und von eindringlich monumentaler Wirkung, jeweils dem Inhalt des Buches sich anpassend. Und mit Hilfe dieser erneuerten Schriftkunst haben die Setzer gelernt, den Satz nicht mehr ausschließlich als mechanische Reproduktion eines gegebenen Textes zu betrachten,

sondern als eine handwerklich produktive Tätigkeit. Aus solcher schöpferischen Arbeit erwuchs ein neues Verständnis für Massenverteilung, für Valeurwirkungen und optische Nebenerscheinungen. Man lernte, um in der Sprache der Drucker zu reden, wieder die „Spatien" richtig zu verteilen und häßliche „Flüsse" zu vermeiden, die Zeilen richtig zu brechen und des Weißen nicht zu viel zu tun. Die Anordnung des Satzes, der Zierstücke und des Schmucks zielt auf rhythmisch gegliederte, geschlossene Flächen, wobei als Einheit des Buches die beiden gegenüberliegenden Seiten empfunden werden. Dabei ist zu bemerken, daß man mit fortschreitender Entwicklung im Dekorativen immer zurückhaltender geworden ist, daß Schmuckstücke und Vignetten äußerst sparsam verwendet werden und daß die Wirkung mehr in einer geschickten Anordnung des Satzes, im Typographischen selbst gesucht wird, als im Ornament. Dieses ist schließlich ganz zurückgedrängt worden und bleibt mehr und mehr auf einzelne hervorragende oder besonders betonte Stellen des Satzbildes beschränkt: auf Titel, Kapitelüberschriften und Initialen. Auch hier überwiegt im allgemeinen die geschlossene, streng typographische Form gegenüber der zeichnerisch-illustrativen Arabeske, wie sie, um ein bekanntes Beispiel zu nennen, etwa in den von Menzel illustrierten Büchern von und über Friedrich den Großen zu finden sind. Eine Betrachtung der Buchillustration geht über den Rahmen dieser Darstellung hinaus, es sei daher nur kurz angedeutet, daß auch in der Illustration die Rücksichten auf Druck, Satz und Seitenbild vorherrschen und mit Hilfe einer kräftigen Schwarz-Weißkunst die dekorative Wirkung geschlossener Flächen gesucht wird. Linie und Fläche sind die Mittel dieser ornamental stilisierenden Kunst.

Es verdient betont zu werden, daß diese erfolgreiche Erneuerung der Buchkunst durchaus nicht auf die Pracht- und Bibliothekswerke für Bibliophilen beschränkt geblieben, sondern mit allen ihren Errungenschaften im ausgedehnten Maße auch dem billigen Buche zugute gekommen ist. In England besonders, von wo die Bewegung ausging und wo sie einem weitzielenden sozialen Wollen entsprang, wird gerade das billige Buch in drucktechnisch mustergültiger Weise hergestellt. Dabei ist mit einem Wort noch des Einbands zu gedenken. Die Buchbinderei als künstlerisches Gewerbe gehört heute zu den aussterbenden Berufen. Sie wird von einigen tüchtigen Meistern, die die große Tradition der Vergangen-

heit fortführen, mit Geschick geübt und von ein paar leidenschaftlichen Bücherfreunden liebevoll gepflegt. Der kunstvolle Ledereinband mit vergoldeter Handpressung ist eine Ausnahmeerscheinung geworden und hat in dieser schreibseligen und literarisch gebildeten Zeit dem Massenerzeugnis Platz machen müssen. Die Einzelteile des Einbandes, Rücken und Ränder, Decke und Ecken, werden heute fabrikationsmäßig hergestellt und nach einheitlichen Formen gearbeitet. Aber selbst für den sogenannten Verlegereinband, lange Zeit ein arg vernachlässigtes Stiefkind der Buchkunst, ist eine geschmacklich befriedigende Form gefunden worden: sowohl für den einfachen Pappband als für den maschinengeprägten Buchdeckel sind von namhaften Künstlern gute Muster geschaffen worden, und man wird zusammenfassend demnach sagen dürfen, daß die moderne Buchkunst in allen ihren Zweigen eine gewisse Einheit des Stils aufzuweisen hat.

Das Plakat

Als ein besonderes Gebiet des typographischen Gewerbes mag in diesem Zusammenhang das Plakat Erwähnung finden. Das Plakat als solches ist zwar keine neue Erfindung — es ist bekannt, daß sich bereits die Römer öffentlicher Ankündigungen bedienten —, aber in seiner heutigen Form ist es durchaus ein Erzeugnis der modernen Großstadt. Ja, die grellen Farben des Plakats bilden in dem bunten Bild der Großstadtstraße ebenso unentbehrliche Bestandteile wie die gläsernen Zeitungskioske mit ihren kühnen Aufbauten und die schnellen Automobile mit ihrem knallig glänzenden Lackanstrich.

Die Heimat des modernen Plakats ist Frankreich, was auch in diesem Falle so viel heißt wie Paris. Hier bildete die große Tradition des Steindrucks, wie sie von Daumier, Vernet und Gavarni in den Witzblättern der Seinestadt geübt wurde, eine glänzende Vorschule der modernen Plakatzeichner, als deren großer Vater und bedeutender Lehrer Chéret zu nennen ist. Angeregt durch das Vorbild japanischer Holzschnitte begründete er den modernen Plakatstil, indem er, entgegen bisherigem Brauch, die vielfach zerteilten, valeurmäßig abgestuften Farben in breiten, einheitlichen Flächen zusammenfaßte und zugleich auch die Schrift in ornamentaler Weise für die Gesamtwirkung nutzbar machte. Er zeichnete seine Blätter selbst auf den Stein, und diesem Meister

folgend, haben sich dann in Paris bedeutende Künstler, wie Steinlen und Toulouse-Lautrec, diesen Aufgaben gewidmet und mehr als nur gelegentlich Plakate geschaffen, die nach ihrer Qualität über den Wert journalistisch-kunstgewerblicher Erzeugnisse weit hinausgehen und bereits reine Kunstwerke höherer Art darstellen.

Der charakteristische Stil des modernen Großstadtplakats, wie wir es heute kennen, ist in Nordamerika und unter seinem Einfluß in England ausgebildet worden. Dort schufen in den neunziger Jahren James Pryde und William Nicholson unter der Firma Brothers Beggarstaff die große Reihe ihrer weltstädtischen Riesenplakate, von denen besonders der rote Towerwächter, ein Mann in roter Tracht mit einer Hellebarde, mit wenigen schwarzen Schattenstrichen auf roten Grund gesetzt, eine Art von Weltberühmtheit erlangt hat. Der Stil dieser Plakate ist kurz, schlagend, spezifisch großstädtisch. Was zu sagen ist, wird ohne viele Umschweife in einer wuchtigen, abgekürzten Darstellungsweise ausgedrückt. Das moderne Plakat dieses Stils, das heute an den Anschlagsäulen aller Großstädte zu finden ist, ist sozusagen ein gemaltes Schlagwort. Die Motive, die diesen Plakatentwürfen zugrunde liegen, sind meist einfach bis zur Banalität. Es wird in wenigen kräftigen Farben auf leuchtendem Grund ein Abbild des Gegenstands gegeben, dem die Reklame gilt, und in einer geschickt plazierten Schrift von ornamentalem Duktus die Bezeichnung des Gegenstands und der Name des Herstellers auf dem Blatt angebracht. Das ist in der Regel alles. Die Schlagkraft des Eindrucks hängt ganz allein an der pointierenden Art des Vortrags, der immer witzig und geistreich sein muß und dem auch eine gewisse großstädtische Schnoddrigkeit gut ansteht. Dieser bereits zu einer charakteristischen Einheitlichkeit gelangte Stil wird heute von vielen kunstgewerblichen Talenten mit großer Sicherheit geübt und bringt mit seinen derben Erzeugnissen eine buntfarbige Heiterkeit in das Straßenbild der hastenden Großstadt.

Gewebe

Die Kunst des Gewebes ist die Kunst der Flächendekoration. Diese Kunst ist, so muß es nach den modernen Erzeugnissen der Webekunst scheinen, nicht zu erlernen, sie ist angeboren. Man könnte glauben, es sei diese Begabung auf bestimmte Nationen beschränkt und ihre Entfaltung sei von besonderen klimatischen Ver-

hältnissen abhängig. Denn was der Orient, namentlich Persien, Japan und China ehemals in der Kunst der Flächendekoration geleistet haben, ist von den westlichen Völkern kaum je erreicht worden. Bei allem Reichtum an phantastischen Einfällen zeigen die Leistungen des Orients auf diesem Gebiet eine vollendete Beherrschung der technischen Mittel und eine Sicherheit des Stilgefühls, die immer wieder Bewunderung erweckt. Die Erzeugnisse des Abendlandes auf diesem Gebiet sind zu allen Zeiten von diesen unübertrefflichen Vorbildern einer fremden, längst abgestorbenen Kultur abhängig gewesen. Die kurze Blüte, die diese Kunst in Europa während des Mittelalters erlebt hat, ist vermutlich auf die fruchtbare Berührung von Orient und Okzident zurückzuführen, die durch die Kreuzzüge veranlaßt war, und man darf annehmen, daß England seine führende Stellung, die es in jüngster Zeit auf diesem Gebiet errungen hat und mit Beharrlichkeit festhält, nicht zum mindesten seinem ausgedehnten Kolonialbesitz in Indien und seiner frühzeitigen Berührung mit China und Japan verdankt.

Im allgemeinen ist heute bei gleichzeitiger vollkommenster Beherrschung der Färbekunst und Webetechnik die schöpferische Leistung auf diesem Gebiet des Kunstgewerbes gering. Auch der Einfluß der modernen Stilbewegung hat darin wenig zu ändern vermocht. Schön gemusterte Stoffe in lichtechten Farben gibt es heute eigentlich nur in England, dessen Manufakturen sich auf gute Vorbilder alter fremder Kulturen stützen und diese in sehr geschickter Weise neuzeitlichen Bedürfnissen in Geschmack und Technik anzupassen verstehen. Die Erzeugnisse des Liberty-Hauses, Stoffe wie Seiden, sind von der modernen Stilbewegung mit Begeisterung aufgenommen und mit vielem Erfolg für ihre dekorativen Zwecke verwendet worden. Sie bevorzugen kleine, gut verteilte Muster auf lichtem Grund und zeigen ein sicheres Gefühl für wirksame Farbenkombinationen. Vorzügliche Muster, meist naturalistische große Formen, zeigen die bunt bedruckten englischen Kretonnestoffe aus der „Early Victorian"-Zeit, die noch unverändert hergestellt werden und als Vorhang- und Möbelstoff weite Verbreitung gefunden haben. Fruchtbare Anregung für Dekorationsstoffe haben die von den Holländern eingeführten Batiks gegeben, Erzeugnisse altüberlieferter javanischer Volkskunst, die eine eigenartige Färbetechnik mit einer reichen ornamentalen Erfindungsgabe zu dekorativen Wirkungen auszunutzen weiß.

Auch das Wiener Kunstgewerbe hat der Webekunst neue Muster zu schaffen versucht: stilisierte Blumenmotive als Flachornament lose auf hellem Grunde verstreut, oft sehr originell in der Erfindung, doch durch ihre Aufdringlichkeit in der Verwendung stark beschränkt. Denselben Mangel an Neutralität weisen auch die Erzeugnisse der Teppichweberei auf. Sie sind meist ausgesprochen auf eine Farbstimmung gestellt und es fehlt ihnen die Grundeigenschaft des Teppichs, die den vielgerühmten Vorzug orientalischer Webereierzeugnisse bildet: bei allem eigenen farbig dekorativen Reichtum sich unauffällig und harmonisch jedem Interieurcharakter anzupassen. Abschließend und wertend wird man sagen dürfen, daß die besten Leistungen des modernen Kunstgewerbes auf dem Gebiete der Webekunst nicht zu finden sind und daß der neue Stilwille auf diesem Gebiet nicht schöpferisch zu wirken vermocht hat.

Hier ist ein kurzer Exkurs über die Spitze am Platz. Die Spitze ist Ornament. Das Ornament ist Verschwendung aus Lust und Überzeugung, ist Befriedigung eines unhemmbaren Spieltriebs, ist überschüssige Formenkraft. Das sind Merkmale, wie sie die Zeit der Spätgotik, der Frührenaissance, des Rokoko auszeichnen. Der Gegenwart fehlt es an schöpferischer Formenkraft. Sie hat kein Ornament, sie hat auch keine Spitze. Im übrigen ist die Spitze nicht Selbstzweck, sie bekommt ihren Wert und Daseinszweck recht eigentlich erst als Bestandteil der Tracht. Die Tracht der Gegenwart aber ist das Reformkleid und das englische Tailormadekostüm. Hier hat die Spitze keinen Platz; ihr ist es darum ähnlich ergangen wie dem Fächer, von dem van de Velde einmal sehr hübsch gesagt hat, er sei an den Folgen des Schreckens gestorben, den ihm das rationelle Zeitalter eingejagt hat, weil es ihn zu einem Nutzding, zu einem Windmacher stempeln wollte.

Es hat nicht an Versuchen gefehlt, auch die Spitzenkunst zu erneuern und durch künstlerische Einwirkung für die Erhaltung dieser vielfach bodenständigen Heim- und Volkskunst zu wirken. Doch ist der Erfolg in künstlerischer Hinsicht nur gering gewesen. Die neuen Muster scheinen zu schwer für den zarten Charakter des Rohmaterials, für den liebenswürdigen Zweck des Fertigprodukts. Oft widerspricht sich auch Technik und Form. Nur wenige Stücke zeigen die charakteristischen Reize des leichten, kunstvollen Behangs, gewebt aus den Zufälligkeiten verwirrter Linien und zweckloser Arabesken.

Auch der Tracht hat sich die neue Stilbewegung angenommen. Sie suchte, ausgehend vom Zweck und in strenger Anpassung an den organischen Bau des weiblichen Körpers, eine neue Frauentracht zu schaffen, die in der Hauptsache durch den Reiz der Farben und großer, loser Falten zu wirken suchte. Die edlen Tendenzen von Ethik und Körperpflege, die die Triebkräfte dieser Reform waren, haben in künstlerischer Hinsicht nicht zu einem Erfolg geführt. Sie haben, um mit Balzac zu reden, nur die absichtsvolle Livree für Menschen geschaffen, die sich dem Kultus einer bedeutenden Idee weihen.

Keramik, Porzellan, Glas

Ein nachhaltiger Einfluß und ein wirksamer Erfolg der kunstgewerblichen Bewegung ist auf dem Gebiet der Keramik festzustellen. Dieses Zweiges des Kunstgewerbes haben sich die Künstler von Anfang an mit besonderer Vorliebe angenommen. Sie begannen in den Werkstätten sich eingehend mit den keramischen Techniken vertraut zu machen und sich selbst mit der Herstellung von Kunsttöpfereien zu beschäftigen. Denn die Erzeugnisse der Keramik eigneten sich besonders dazu, die neuen Ideen über Form und Farbe in sinnfälliger und eindrucksvoller Weise zur Darstellung zu bringen. Die künstlerische Herkunft der Bewegung, die in den Tendenzen der zeitgenössischen Malerei wurzelt und vom Impressionismus ausgeht, ist deutlich in diesen keramischen Erzeugnissen zu erkennen, die zu Trägern der gewagtesten Farbstimmungen gemacht wurden. Alle Errungenschaften einer hochentwickelten Technik wurden benutzt und alle Künste des Brandes und der Glasur mußten herhalten, um die beabsichtigten dekorativen Wirkungen zu erzielen. Es konnte nicht ausbleiben, daß bei diesen ersten Versuchen zunächst die Form bisweilen stark vergewaltigt und der eigentliche Zweck der Erzeugnisse verfehlt wurde.

Die ostasiatische, namentlich die japanische Kunst, hat auch hier entscheidende Anregungen gegeben. Unter dem Einfluß japanischer Kunsttöpfereien, deren vorzugsweise koloristische Dekorationsart in der neuen Bewegung einem verwandten Wollen begegnete, entstanden zuerst in Frankreich neuartige, sehr reizvolle Keramiken. In der Folge sind dann in allen von der Bewegung erfaßten Ländern, mit Ausnahme von England, das hier stark zurücksteht, besonders in Steinzeug (Grès) durch Verwendung einfarbiger, ge-

mischter und Überlaufglasuren sehr bedeutende künstlerische Erfolge erzielt worden. Zur Erreichung eigenwilliger Farbeneffekte, matter und glänzender Glasuren bot die Chemie die nötigen Hilfsmittel. Die Technik der Rot-, Lüster- und Kristallglasur wurde zu neuer Blüte entwickelt und zu Wirkungen von höchstem künstlerischen Reiz ausgenutzt. In der Fülle der Erscheinungen sind alle Spielarten keramischer Künste vertreten: bald ist die Glasur von spiegelnder Glätte, die Leuchtkraft der farbigen Oberfläche erhöhend, bald von dickem, schwerfließendem Guß, ausgebreitet über die Unebenheiten der porösen Tonschicht; dann wieder leuchtet sie irisierend in goldigem Schimmer oder gewinnt die malerischen Reize bewegten Flächenlebens aus den Feinheiten des Craquelé. Ja, es wurden förmlich neue Techniken für die angestrebten dekorativen Wirkungen erfunden, wie der Schlickerdekor, die Spezialität der amerikanischen Rookwood-pottery, eine Technik, die in anderer Weise und mit anderer dekorativer Absicht in Deutschland namentlich von Max Läuger angewendet worden ist.

Die Kunst der Fayence und der Majolika ist übrigens, vielleicht infolge der bewußten Abkehr von aller historischen Überlieferung, von der neuen Bewegung stark vernachlässigt worden. Dagegen hat sie mit ihren ausgezeichneten Leistungen auf dem Gebiete des Steinzeugs qualitätfördernd auch auf die Marktware eingewirkt. Das Angebot an billigen Vasen, nach denen die Nachfrage sehr gewachsen ist, infolge der neuerwachten, ebenfalls auf den Einfluß der kunstgewerblichen Bewegung zurückgehenden Vorliebe für frische Blumen zum Schmuck der Zimmer, hat sich dank dieser Bestrebungen sehr gebessert, und die Bemühungen der jungen Künstler haben schließlich, namentlich in Deutschland, auch zu einer künstlerischen Auffrischung der keramischen Haus- und Bauernindustrie wesentlich beigetragen.

Auch die Baukeramik, ein fast völlig abgestorbener Zweig des Kunstgewerbes, ist in dem aufgelockerten Boden, den die junge Bewegung schuf, zu neuer Blüte gelangt. Die Terrakotta wurde in Amerika und England längst zu architektonischen Zwecken verwendet, und Kacheln und Fliesen waren als Fußbodenbelag und Wanddekoration schon lange gebräuchlich. Aber erst mit der künstlerischen Erneuerung des Steinzeuges, eines Materials, das sich auch in nordischem Klima ohne Gefahr für Frostbeschädigung nach außen wagen darf, begann die Keramik auch als Schmuck der

Architektur eine neue künstlerische Bedeutung zu gewinnen. Zuerst haben die Franzosen architektonischen Schmuck in Steinzeug hergestellt und sogleich auch mit Stücken von bisher ungewohnten Größenverhältnissen eine bedeutende Meisterschaft im Technischen erwiesen: man denke an das große Relief von Charpentier „Die Bäcker", von dem ein zweites Exemplar in der Sammlung des Dresdner Albertinums aufbewahrt wird. Mit der fortschreitenden Entwicklung ist die Baukeramik dann mehr und mehr zur farbigen Bereicherung der Großstadtarchitektur herangezogen und mit Vorliebe für den Ausbau von Läden und für die Lebensmittelräume der Warenhäuser verwendet worden. In der Regel ist in diesen Arbeiten, um die sich eine Reihe bedeutender Künstler und Bildhauer verdient gemacht haben, der Stil der Terrakotta, die aus dem weichen Ton herausgehobene Art der Modellierung, mit sicherem Gefühl getroffen, doch fehlt im Formalen meist die Kraft schöpferischer Erfindung.

Das gleiche gilt, mit geringen Ausnahmen, für das moderne Porzellan. Auch hier versagt, bei restloser Beherrschung des Technischen, das Formgefühl fast ganz. Sowohl das moderne Tafelgeschirr als auch die Porzellanplastik vermögen in künstlerischer Hinsicht den Vergleich mit alten Stücken nicht auszuhalten. Denn für die Wirkung des Porzellans ist nicht der farbige Dekor, sondern vor allem die Form entscheidend. Und gerade im Formalen ist die Bewegung, wie der fehlgeschlagene Versuch zur Schaffung eines neuen Ornaments beweist, nicht elementar schöpferisch gewesen. Die großen Manufakturen, Sèvres, Berlin, Meißen, halten fast durchweg an den altbekannten, überlieferten Modellen fest. Zwar fehlt es nicht an einzelnen Neuerungsversuchen, doch wirken die Formen meist zu schwer und lassen das richtige Gefühl für die natürliche Schönheit des Scherbens vermissen. Auch im Dekor hat die neue Kunst, abgesehen von einigen bedeutenden Erfolgen in der Glasurtechnik, ganz versagt. Einzelne hervorragende Leistungen im Figürlichen vermögen das Gesamtbild nicht wesentlich zu ändern.

Eine wahrhafte Erneuerung der Porzellankunst in produktivem Sinne ist unter dem Einfluß des modernen Kunstgeistes nur in Dänemark gelungen. Die Leistungen der Königlichen Manufaktur in Kopenhagen und der Manufaktur von Bing und Gröndahl kommen in der Tat einer Neuschöpfung gleich und genießen mit Recht den Weltruf, den sie sich in kurzer Zeit erobert haben. Ohne

Schule und Überlieferung ist in diesem Lande durch enges Zusammenarbeiten von Künstlern und Technikern eine bedeutende Kunst neu aus dem Nichts geschaffen worden, eine Leistung, die höchste Achtung und Bewunderung verdient. Flüssig-weiche Konturen in der Form und ein Dekor in Unterglasurmalerei mit zarten, perlartigen Farben sind die stilistischen Merkmale dieser neuen Porzellankunst. Auch das Reliefdekor und der aus der Technik des Rokokoporzellans fortentwickelte durchbrochene Zierat wird gepflegt. Im Figürlichen, namentlich in den berühmten Tierplastiken, zeigt sich die feinste Naturbeobachtung und die innigste Vertiefung in das Leben der Modelle. Die Meisterschaft, so schreibt ein sachkundiger Beurteiler dieser Kunst, liegt hier in der Beschränkung. „Keine übermäßig großen Sachen, auch wird dem Material nichts zugemutet, was viel besser in Metall oder in einem anderen Material herzustellen wäre. Kein Protzentum, weder in technischer noch in künstlerischer Beziehung. Das edle und schöne weiße Porzellan kommt überall zu voller Geltung, in der Farbe wie in der Modellierung." Das Ursprüngliche und Bodenständige dieser wahrhaft schöpferischen Kunst, bei der in der Tat von einem neuen Stil gesprochen werden darf, beweisen eindeutig die zahllosen Nachahmungen, die in keiner Weise dem Vergleich mit den Originalen standhalten.

Was die moderne Glaskunst betrifft, so waren die ersten Versuche zur Erneuerung dieses Gewerbes darauf gerichtet, durch Erweiterung der technischen Möglichkeiten neue dekorative Wirkungen zu erzielen. Diese Versuche wurden in Frankreich und Amerika unternommen und sind repräsentiert durch die Namen Emile Gallé in Nancy und Louis Tiffany in Newyork. Gallé entwickelte unter ostasiatischem Einfluß eine sehr kunstvolle, aber etwas künstliche Technik geschnittener, mehrfach überfangener Gläser und versuchte durch eine vielfach abgestufte Farbengebung und reiche Modellierung der Form das Glas zum Träger dekorativer Stimmungen zu machen. Diese eigenartige, stark persönliche Kunst, ist fast ohne Schule und Nachfolge geblieben. Einen großen Einfluß dagegen hat Tiffany ausgeübt mit seinen schillernden und opaleszenten Lüstergläsern, und es ist namentlich die Glasmalerei auf dem Kontinent von seiner Erfindung stark befruchtet worden, die die farbigen Reize des neuen Materials für das neue Ausdrucksornament nutzbar machte. In Deutschland hat zuerst Köpping mit seinen zierlichen,

venezianische und persische Anregungen verwertenden Gläsern die Aufmerksamkeit auf dieses vernachlässigte Kunstgebiet gelenkt.

Im allgemeinen wirkt in der Glasindustrie die hergebrachte Praxis in Form und Muster fort. Bei hochentwickelter Technik herrscht ein stark konventioneller, von Rücksichten auf den breiten Markt bestimmter Geschmack vor. Als Kunstglas gilt fast ausschließlich das scharfkantig geschliffene Glas, nach Art des Bakkarat. Diese Technik, die die Grundfläche in sternförmige, geflechtartige Muster zerlegt, erfreut sich beim Publikum durch ihre reichen und äußerlich prunkenden Wirkungen großer Beliebtheit. Neuerdings ist diese edle Technik durch die billigen Nachahmungen des fabrikmäßig hergestellten Preßglases stark entwertet worden. Hier zeigt sich nun der Einfluß des modernen Kunstgeistes, daß er versucht hat, die glänzenden und kostbaren Wirkungen des geschliffenen Kristallglases in anderer Weise auszunutzen und neu zu Ehren zu bringen, indem er die Technik weniger für die Dekoration als für die Formengebung selbst verwertet. In diesem Sinne haben sich künstlerische Anregungen, ausgehend von der Wiener Schule, namentlich in dem alten Zentrum der Glasindustrie, in Nordböhmen, geltend gemacht. In sehr geschickter Weise wird hier der Schliff dazu benutzt, an neuen, von modernen Künstlern entworfenen Gefäßformen von weichgeschwungenen, feinprofilierten Umrißlinien die Schönheit des Glases, den Glanz seiner Oberfläche zur Geltung zu bringen. „Die Qualität des Materials ermöglicht hier ganz schwere Formen, die eines monumentalen Zuges nicht entbehren und die, ähnlich den alten Bergkristallgefäßen, gerade in der Dickwandigkeit und massiven Basis einen besonderen Reiz erhalten, der das Lichtspiel der Oberfläche steigert. Auch vollkommen geradelinige prismatische Formen mit einer plattenartigen Gliederung erzielen durch die geschliffene Stufenteilung vielfältigen Reiz."

Neben Schliff und Gravur, den einzigen dekorativen Möglichkeiten des farblosen Glases, ist dann, ebenfalls durch die tatkräftige Anregung des modernen Kunstgewerbes, auch die Farbe als künstlerisches Mittel der Glasveredelung neu entdeckt und in vermehrtem Umfang herangezogen worden. Sowohl die alte Technik der Emailmalerei wird unter Verwendung geometrischer und pflanzenstilisierender Flächenornamente auf opakem oder transparentem Grunde geübt, wie auch die namentlich in der Biedermeierzeit gepflegte Kunst des Überfangs wieder angewandt und fortgebildet.

An Farben steht den Hütten heute für diese Zwecke eine reiche, vielleicht zu reiche Auswahl zu Gebote, so daß es nicht immer gelingt, die richtigen Kombinationen zu treffen und allzu harte Kontraste zu vermeiden. Doch sind namentlich von der nordböhmischen Glasindustrie, die, alten Traditionen folgend, auf diesem Gebiet führend ist, mancherlei Versuche in dieser Richtung unter Mitwirkung von Künstlern der Wiener Werkstätten unternommen worden. Wenn diese Versuche nicht immer gelungen erscheinen, so nicht infolge mangelnder Technik, die in traditioneller Vollendung beherrscht wird, sondern eher infolge der eigenwilligen und oft gesucht originellen Formengebung der Gefäße, die im Umriß oft plump erscheinen und bisweilen das rechte Gefühl für den Charakter des Materials vermissen lassen. Auch das Ornament mit seinen strengen von dem Wiener Kunstgewerbe beliebten Geometrie will zum Wesen des Glases nicht recht passen.

Schmuck

Der Goldschmiedekunst sind durch die auf Pracht- und Wertentfaltung gerichteten Wünsche einer reichen Zeit vielfach bedeutende Aufträge erwachsen. Die Leistungen aber, die der Richtung des Zeitgeschmacks entsprachen, sind mehr in materieller als in künstlerischer Hinsicht bedeutend.

Besonderer Beliebtheit erfreut sich der Diamantschmuck. Die Juweliere Frankreichs beherrschen die Technik der Brillantenfassung in höchster Vollendung. Doch zeigen ihre Werke in Form und Muster mehr einen üppigen, auf glänzende Wirkungen abzielenden Geschmack als überzeugende künstlerische Eigenschaften. Den Geist der neuen Zeit hat allein René Lalique begriffen und seinem Gewerbe vermittelt. Im Sinne des neuen Kunstwollens sucht er aus dem unendlichen Reichtum des Materials glänzende dekorative Wirkungen zu gewinnen und mit der schimmernden Pracht seiner Werke eine feierliche, dem Alltag entrückte Stimmung zu geben. Indem er das Überflüssigste schafft, was die Menschen kennen, bleibt er doch stets vom eigentlichen Zweck geleitet und empfängt in jedem Falle von der Eigenart des Auftrages, vom Träger des Schmucks, von der Persönlichkeit der Frau, für die er bestimmt ist, das Gesetz der Gestaltung. In diesem Sinne nutzt er das Material in völlig freier Verwertung und in sicherer Beherrschung

Kopenhagener Porzellan

J. & L. Lobmeyer, Wien

Gläser nach Entwürfen von Josef Hoffmann, Wien

Phot. Alice Matzdorff, Berlin W, Kurfürstenstraße 107

Brothers Beggarstaff, Plakat

aller Mittel der Technik zur ornamentalen Komposition kostbarer Bijous. Für seine Darstellungen bevorzugt er naturalistische Motive. Die Pflanze, die Tier- und Menschengestalt bilden die Elemente seiner Farben- und Formenkompositionen, die an die gleißende Pracht und die traumhafte Phantastik orientalischen Schmucks erinnern. Lalique ist in der modernen Goldschmiedekunst eine vereinzelte Erscheinung. Der Deutsche Lettré ist im Vergleich zu ihm mehr Kunstschmied und Handwerker. Für ihn scheinen die Steine Selbstzweck zu haben, sein handwerkliches Können ist darauf gerichtet, diesem Selbstzweck zu dienen und die Schönheit des Materials durch edle Fassung zu steigern.

Neben diesen vereinzelten Leistungen moderner Schmuckkunst hat die Kunstindustrie mit lebendiger Tatkraft versucht, auch das Massenerzeugnis zu veredeln und durch Heranziehung von Künstlern gute Muster zu schaffen. Es ist gelungen, durch Verwendung schönfarbiger Halbedelsteine und Emailleflusses auch für die billige Marktware gefällige Wirkungen zu erreichen. Doch bleibt in diesen Erzeugnissen der Widerspruch zwischen Zweck und Herstellungsart ungelöst. Wie das gestanzte Ornament, so ist auch der fabrikmäßig hergestellte Schmuck ein Widerspruch in sich selbst. Wo immer diese Dinge mit dem Anspruch auf Kunstwert auftreten, sind sie unerträglich.

Metallarbeiten

In der Kunst der Metallbearbeitung, vor allem im Bronzeguß, ist Frankreich, was die Feinheit und Technik der Durcharbeitung betrifft, seit der hohen Blüte seiner Kunstindustrie im 18. Jahrhundert, führend und in seinen Leistungen auf dem Gebiete figürlicher Kleinplastik und des Möbelbeschlags weder von England noch von Deutschland je erreicht worden. Auch dem modernen Kunstgewerbe hat es für diesen Zweig seiner Reformarbeit durch die Wiedererweckung der Plaketten- und Medaillenkunst (Chaplain und Roty) entscheidende Anregungen gegeben. Freilich auch hier wieder mehr in technischer als in formaler Hinsicht. Die französischen Bronzearbeiten für dekorative und kunstgewerbliche Zwecke, die Beschläge sowie das Kleingerät, zeigen bei vorzüglicher Arbeit kaum einen neuen Formgedanken und bewegen sich durchweg in der Formenwelt der französischen Prunkstile. Im allgemeinen ist die weite Verbreitung bronzenen Zierats und Geräts, wie sie früher üblich

war, gegenwärtig stark zurückgegangen. Der bronzene Mörser zum Beispiel, einst ein beliebter Gegenstand kunsthandwerklicher Übung, ist längst billigem Massenerzeugnis gewichen, bronzene Beschläge an Möbeln und Truhen sind nicht mehr im Geschmack der Zeit, und der bronzene Türklopfer, der ehemals einen wesentlichen Bestandteil im architektonischen Schmuck des Bürgerhauses ausmachte, hat mit seiner praktischen Bedeutung auch seine Verbreitung und seinen Wert als kunstgewerbliches Meisterstück verloren. Während früher die Metallkunst vor allem durch die Kirche, die ihr bedeutende Aufträge an Geräten für ihre rituellen Zwecke erteilte, eine pflegsame Förderung genoß, wird in dieser Zeit der Bronzeguß zur Herstellung von Kleingerät nur in sehr begrenztem Umfang noch verwendet und bleibt auf wenige kunstgewerbliche Erzeugnisse profaner Zweckbestimmung, wie Schreibtischgarnituren, Schalen, Stehuhren und anderes, beschränkt. Eine erneute Bedeutung hat diese Kunst erst wieder gewonnen durch die Heranziehung der elektrischen Kraft für Beleuchtungszwecke, ein Ereignis, das etwa mit den Anfängen der kunstgewerblichen Bewegung zusammenfällt und stark anregend und fördernd auf die künstlerische Produktion gewirkt hat. Die neuen Aufgaben, die hier zur Lösung standen, wurden von den Künstlern mit Begeisterung aufgegriffen, und es wurden in Anlehnung an überlieferte Vorbilder neue Formen für Beleuchtungskörper zuerst in getriebener Metallarbeit (besonders in England von Ashbee und der „Guild of Handicraft“ in London), dann aber auch in Bronzeguß geschaffen. Statt der anfangs freien, naturalistische und figürliche Motive ornamental verwertenden Formengebung hat allmählich eine strengere, mehr architektonische Gestaltung Geltung gewonnen, und in diesem Sinne darf vielleicht schon von einem neu sich bildenden Stil gesprochen werden. Während anfangs die Lüster und Lampen aus einzelnen Teilen in Pendel- und Ampelform sich zusammensetzten, werden heute mehr geschlossene, körperhafte Gebilde bevorzugt, die sich nach Art der flämischen Leuchterkronen architektonisch um einen glatten oder profilierten Mittelträger aufbauen und als beherrschendes Motiv, als Raumkrone gedacht und geformt sind. In diesem Sinne sind von gebildeten, mit der Technik wohlvertrauten Zeichnern für die Industrie vorzügliche Modelle von starker dekorativer Wirkungskraft geschaffen worden, deren vermehrte Verwendung auch dieses Gewerbe allmählich zu einer neuen künstlerischen Blüte geführt hat.

Von der neuerwachten Vorliebe für getriebene Arbeiten in Edelmetall ist schon die Rede gewesen. Namentlich in England ist in den ersten Anfängen der Bewegung von Künstlern wie Benson und Ashbee manches gute Stück für Tafelgerät geschaffen worden: Kannen und Kessel, Becher und Schalen in getriebenem Silber oder Kupfer in guter, gefälliger Form mit bescheidenem Zierat. Später wurden auch die halbedlen Metalle, besonders Zinn und Messing, herangezogen und diese namentlich in Deutschland mit sicherem Materialgefühl zur Herstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse verwertet. So beginnt auch in der Kunst der Metallarbeiten ein neues Leben sich zu regen, ein neuer Formensinn und eine echte handwerkliche Gesinnung. Die Wölbungen und Wandungen der Gefäße erscheinen getrieben und bewegt von innerer Kraft und neuer ursprünglicher Freude am Material und an der Arbeit.

Der Entwicklung der Schmiedekunst sind dagegen die Zeitverhältnisse in doppelter Hinsicht ungünstig geblieben. Einmal in formaler Beziehung. Ein neuer Aufschwung der Schmiedekunst war bisher noch jeweils verbunden mit einer neuen Blüte des Ornaments. Das Fehlen eines eigenen Ornamentstils in der Gegenwart, den auch die kunstgewerbliche Bewegung nicht hat schaffen können, und die begreifliche Zurückhaltung, welche die Baukunst nach einer Zeit ornamentaler Übersättigung in der Verwendung von Schmuckwerk bezeigt, hat zu einem gewissen Stillstand, ja Rückgang in der Schmiedekunst geführt. Zum andern aber hat dieses Gewerbe nicht minder auch an den Folgen morsch gewordener Handwerkerüberlieferungen zu leiden. Für die Schmiedekunst sind jene weittragenden Erfindungen der Technik, die die Behandlung und Beherrschung des spröden Materials auf mechanischem Wege, mit Hilfe der autogenen Schweißung ermöglicht haben, verhängnisvoll geworden. Auch hat das Maschinenprodukt, das an Stelle geschmiedeter Arbeit billige Surrogate in Form gestanzter Bleche und gegossener Ornamente setzt, diesem Gewerbe argen Schaden zugefügt. Läßt also der in ornamentalen Dingen reaktionäre und oft übertrieben puritanische Geschmack der Zeit dem Kunstschmied nicht allzuviel Gelegenheit, seine mannigfaltigen Techniken zu entwickeln, so vermag andererseits das Gußeisen das Wenige, was an einfachem gradlinigem Schmuckwerk verlangt wird, qualitativ gleichwertig und stets zu geringerem Preis zu leisten. Die großen Über-

lieferungen dieser Kunst werden nur noch in einigen Werkstätten mit reproduktiven Erzeugnissen geschichtlichen Stilcharakters künstlich am Leben erhalten, und nur in ganz vereinzelten Fällen findet man Stücke, die nicht nur in technischer Hinsicht interessant sind, sondern auch in der Form und in der künstlerischen Durchbildung den Geist der eigenen Zeit erkennen lassen.

Möbel

Am nachhaltigsten hat der Wille zum neuen Stil auf die Gestaltung des Möbels eingewirkt: hier liegt der große Erfolg und die eigentliche Leistung des neuen Kunstgewerbes. Und wenn hier, und mit Recht, von einer schöpferischen Tat gesprochen werden darf, so gebührt der Ruhm dafür vor allem Deutschland. Hier ist das Problem des neuen Stils von Anfang an als ein architektonisches Problem begriffen worden, dessen Lösung zunächst folgerichtig und zielbewußt am Möbel und in der Gestaltung des Innenraumes gesucht wurde. Nach der Epoche des naturalistischen Materialstils, als dessen Begründer der Belgier van de Velde zu gelten hat, setzt in Deutschland ein streng architektonisch gerichteter Stilwille ein, der das Möbel als ein Teil des Raumganzen begreift und nach diesem Begriff neu zu gestalten sucht. Als Ergebnis dieses sehr konsequenten und energisch durchgeführten Wollens, das von einer Reihe hervorragend befähigter künstlerischer Kräfte in engster Verbindung mit den großen Industrien und Werkstätten praktisch betätigt wurde, ist ein modernes Möbel von ausgeprägter Eigenart entstanden. In formaler Hinsicht ist dieses Möbel am treffendsten vielleicht als Kastenmöbel bezeichnet worden. Es bevorzugt glatte Wandungen und verzichtet auf Gliederungen durch Einzelformen, die der Steinarchitektur entlehnt sind, auf Säulen und Stützen, auf Gesimse und reichgegliederte Profile. Es setzt die Wirkung der Form auf den Klang der Proportionen, also nicht auf ein dekoratives, sondern auf ein rein architektonisches Prinzip. Zur Bereicherung dieser streng architektonischen Form wird in vollem Maße die Farbe genutzt und alle dekorativen Wirkungen, die in der Natur des Holzes, in seiner Maserung und in dem Flächenleben großer abgesperrter Platten gegeben sind. Hier sind durch Kombination verschiedener Hölzer und durch Heranziehung anderer Materialien, besonders auch des Perlmutts zu Intarsienschmuck

(der heute die Schnitzerei fast ganz verdrängt hat), reiche Möglichkeiten gegeben und diese sind zu prächtig schmückenden Wirkungen auch ausgenutzt worden. Es ist das charakteristische Merkmal dieses neuen Möbelstils, daß er die Wirkung der Form durch die Eigenart und den Reiz des Materials zu steigern und zu bereichern sucht und das Ornament, in bewußter Einschätzung seiner Bedeutung, als Beiwerk dieser Form unterordnet. Nimmt man die hohe technische Vollendung in der Ausführung hinzu, so ist es begreiflich, daß das deutsche Kunstgewerbe zuerst mit diesen Erzeugnissen seiner Möbelkunst die Aufmerksamkeit des Auslands geweckt und anregend und befruchtend auf die Kreise seiner Käufer und Produzenten gewirkt hat.

Bilanz

Überblickt man, um zu einem abschließenden Urteil über den Erfolg der Stilbewegung zu gelangen, die Leistungen des modernen Kunstgewerbes im ganzen, so zeigt es sich, daß im Verhältnis zum Umfang der Gesamtproduktion der neue künstlerische Geist nur in begrenztem Maße zur Auswirkung gelangt ist. Eine Revolutionierung des gesamten Gewerbes und eine Neugestaltung auf der Grundlage der industriellen Wirtschaftsbedingungen ist nicht geglückt. Die neuen Formgedanken sind zwar vielfach von der Kunstindustrie aufgenommen worden und es sind in fortschrittlicher Gesinnung auch die eigentlichen Träger der Bewegung, ihre besten künstlerischen Kräfte zur praktischen Mitarbeit herangezogen worden. Der Erfolg dieser Mitarbeit ist jedoch mehr ein äußerlicher geblieben und hat nicht recht in die Tiefe gewirkt. Der Einfluß der Künstler hat bestenfalls die Wiederaufnahme und Erneuerung alter vergessener oder verdorbener Werkstatttraditionen angeregt, aber er hat nur ganz vereinzelt zu einer fruchtbaren Entwicklung neuer technischer Überlieferungen ausgereicht. Große Teile der Industrie halten an ihren alten eingeführten Modellen fest, andere laufen der Mode nach und wechseln den Stil von Messe zu Messe, wieder andere wollen es jedem Geschmack recht machen und produzieren alte und neue Muster gesinnungslos nebeneinander. Damit aber ist im Grunde das herrschende Vielerlei der Form, jene bunte, aus formalen Elementen aller Zeiten und Kulturen gemischte Fülle der Erscheinung, die ein Merkmal unserer alles verstehenden, unbegrenzt

empfänglichen Zeit ist, nur vermehrt worden. Von einer Stabilisierung des Kunstgeschmacks kann keine Rede sein. Der Geist der Bewegung hat es nicht vermocht, mit ursprünglich-schöpferischer Kunstkraft jene unumschränkte überzeugende Einheit der Form zu erreichen, die das natürliche Ergebnis und das charakteristische Merkmal eines herrschenden Kunststils ist.

Auf der Debetseite der Bilanz ist ferner die Tatsache zu buchen, daß es der Bewegung nicht gelungen ist, auf die Formengebung des einfachen Gebrauchsgerätes in geschmacklicher und künstlerischer Hinsicht fördernd einzuwirken. Diese Tatsache ist für die Wertung der kunstgewerblichen Bewegung und die Einschätzung ihrer schöpferischen Kräfte symptomatisch. Auch die kunstgewerbliche Bewegung hat die fortschreitende Verschlechterung in der Formengebung des sogenannten Gebrauchsgerätes nicht aufzuhalten vermocht. Während bei allen Gegenständen, bei denen ein technischer Zweck das Gesetz der Form bestimmt, bei Instrumenten und Apparaten, bei Waffen und Werkzeugen aller Art sich Formen herausgebildet haben, die durch sich selbst überzeugen, und bei denen beinahe so etwas wie die Wirkung eines Stiles erkennbar ist, sind unsere Geräte und die meisten Gegenstände des täglichen Gebrauchs immer plumper, häßlicher und ungraziöser geworden. Von der schlichten natürlichen Schönheit altüberlieferten Hausrats ist nichts mehr darin zu spüren, und die Gegenstände des Marktes zeigen in der Regel eine Verwilderung des Geschmacks, die verzweifeln macht. Dieser Zustand muß gegen die Bewegung bedenklich stimmen. Denn die Formengebung gerade des einfachen Gerätes ist der sicherste und zuverlässigste Gradmesser für die Höhe der künstlerischen Kultur. Wo eine starke Kunstkultur ist, da wirkt sie allmächtig und ihre veredelnde Kraft strahlt zurück aus allem, auch dem bescheidensten Menschenwerk, und bleibt nicht nur beschränkt auf das sogenannte Kunstgerät und die Erzeugnisse des Kunstgewerbes.

Es verdient in diesem Zusammenhange bemerkt zu werden, daß gerade in England die geschilderte Verwilderung in der Formengebung des einfachen Geräts nicht vorhanden ist. Es ist kein Zufall, wenn in England das Gebrauchsgerät, besonders auch das billige Hausgerät für den Alltag, fast durchweg sehr gute, in technischer und geschmacklicher Hinsicht sogar vorbildliche Formen aufweist. England befindet sich, im Gegensatz namentlich zu Deutschland, wo der Abstand besonders deutlich empfunden wird, im Besitz einer sehr

entwickelten Lebenskultur, die sich auf eine jahrhundertealte, niemals unterbrochene Überlieferung stützt. Es hat daher alle Formen des äußeren gesellschaftlichen Lebens, und dazu gehören letzten Endes auch die Gebrauchsgegenstände des Alltags, zu höchster Reife entwickelt. Die Formen dieses Gebrauchsgeräts sind äußerst einfach, sie sind weder originell noch das, was man modern nennen könnte. Sie sind recht eigentlich zeitlos und darum von einer wirklichen Universalität. Man kann diese Art englischen Geräts immer wieder sehen und man kann es überall gebrauchen, darum ist es so gut. Nachdem in England, unter den Nachwirkungen der Londoner Weltausstellung 1851, die Reform des englischen Gewerbes durchgeführt war, arbeitet man in den Industrien immer wieder nach den alten Mustern und nimmt keinen Anstoß daran, das als gut Bewährte und Anerkannte immer wieder auf den Markt zu bringen. Und wie in England Stil und Gestalt gerade des einfachen Geräts eine Reife zeigen, die die Wirkung einer hochentwickelten äußeren Lebenskultur bezeugt, so beweist andererseits die künstlerische Unproduktivität dieses Volkes im eigentlichen Kunstgewerbe seinen Mangel an schöpferischer Gestaltungskraft. Hier ist ihm Deutschland überlegen, das zwar in der Herstellung von Gebrauchsgerät und Massenware einen barbarischen Ungeschmack an den Tag legt, in seinen kunstgewerblichen Erzeugnissen aber, auch wenn sie mißglücken, immer wieder neue Proben seiner künstlerischen Phantasie, seiner Formenkraft und Erfindungsgabe ablegt.

Daß es aber so ist, daß die kunstgewerbliche Bewegung auf die Gestaltung des einfachen Gebrauchsgeräts nicht durchgreifend hat einwirken können, sondern daß ihr Einfluß lediglich geschmacksregulierend gewesen und auf ein paar Musterbeispiele beschränkt geblieben ist (die nun als abgestempelte Qualitätsware zu teuren Preisen an Liebhaber verkauft werden), das zeigt aufs neue den überwiegend intellektuellen Charakter der ganzen Reform. Nicht von unten her, mit einer Erneuerung der handwerklichen Grundlagen hat diese Reform begonnen, sondern von oben, mit der Schaffung neuer Stil- und Ornamentformen. Auch auf diesem Wege hat sie ohne Zweifel bemerkenswerte Ergebnisse gezeitigt, sie hat ein neues Genre „modernes Kunstgewerbe" geschaffen, dessen Erzeugnisse im einzelnen gewiß interessant sind, die aber mit dem Handwerk, aus dem sie recht eigentlich doch herauswachsen sollten, gar keinen Zusammenhang haben, die wurzellos sind und darum

auch zur Unfruchtbarkeit verurteilt bleiben. Alle gesunde Kunst aber entsteht unmittelbar aus dem Handwerk, ja ist recht eigentlich gehobenes, vergeistigtes Handwerk. Das gilt, wenn überhaupt, doppelt für das Kunsthandwerk. Und hier eben liegt der eigentlich schwache Punkt des modernen Kunstgewerbes, daß es in keinem Sinne Handwerk ist, sondern letzten Endes doch wieder das Erzeugnis einer rein formal gerichteten Stilkunst.

*

Und dennoch schließt die Bilanz mit einem unbestreitbaren Aktivum ab. Jener hochstrebende Formenwille, der vor nunmehr fast dreißig Jahren in vielen Künstlern plötzlich lebendig geworden war, der sie ihrem bisherigem Beruf untreu werden und neue Wege suchen ließ, hat zwar in schöpferischer Hinsicht nicht ausgereicht, um der Zeit, die eine Epoche unerhörten Aufschwungs und Erfolges war, den eigenen Kunststil zu schaffen, nach dem sie verlangte. Auch hat sich bei den führenden Künstlern, die heute kaum die Fünfzig überschritten haben, vorzeitig ein starkes Ermatten der schöpferischen Formenkräfte bemerkbar gemacht, ein Umstand, der vielleicht als eine Folge gewissenloser Überspannung des Talents, einer gefährlichen Zeitkrankheit, anzusehen ist. Aber die Anstrengungen der Künstler sind dennoch nicht vergebens gewesen und die Wirkung des Stilwillens ist über eine Ertüchtigung der Gesinnung weit hinaus gegangen. Als praktisches Ergebnis hat die Bewegung eine Art von Materialstil herausgebildet, einen Stil von einer gewissen weltbürgerlichen Geschmeidigkeit und von einer würdevollen Eleganz, die repräsentativ wirkt, ohne aufdringlich zu sein. Kostbares Material, edle Hölzer, seltene Steine, schwierigste und aufs höchste verfeinerte Techniken, das sind die Elemente dieses Stils, der in seiner Art den auf Wertentfaltung gerichteten Wünschen einer wohlhabenden Zeit entspricht. Und mit diesem neuartigen Materialstil haben die Künstler ihrer Generation die Möglichkeit geschaffen, ihren ehrlich erworbenen Reichtum auch ohne Anleihe bei den geschichtlich überlieferten Prunkstilen würdevoll zu repräsentieren.

Man darf sagen, daß der Hauptanteil an der Schöpfung dieses Stils Deutschland zukommt. Deutschland hat, wie mehrfach schon in der Kunstgeschichte, entscheidende formale Anregungen, die es von außen empfangen hat, selbständig verarbeitet und unter ihrem Ein-

fluß in rascher Entwicklung endgültige Ergebnisse erzielt. Die Leistungen seines Kunstgewerbes haben auf den großen Weltausstellungen der letzten Jahrzehnte, in Paris, St. Louis und Brüssel, überrascht durch den einheitlichen Eindruck, den sie hinterließen, sie haben ihm die Anerkennung der Welt nicht nur in technischer, sondern vor allem auch in geschmacklicher Hinsicht eingetragen, und der deutsche Stil hat mit der unverhohlenen Bewunderung zugleich auch die Besorgnis der Konkurrenten erweckt. Hier liegt, so scheint es, eine Zukunftsaufgabe für Deutschland: es gilt, den beträchtlichen Vorsprung, den es in künstlerischer Hinsicht durch die zielbewußte Pflege und eigenwillige Gestaltung neuer Form- und Stilgedanken gewonnen hat, zu benutzen, das Handwerk mit diesen Gedanken zu erfüllen, es wirtschaftlich und künstlerisch neu aufzubauen und damit wieder zu schöpferischer Arbeit fähig zu machen.

Zweiter Teil

Die Baukunst

Erstes Kapitel

Akademie und Leben

Die Baukunst der Gegenwart steht, wie nicht geleugnet werden kann, in allen Kulturländern noch immer im Zeichen des großen, historisch überlieferten Renaissance-Ideals. Auch der Einfluß der von den germanischen Ländern ausgehenden Reformbewegung im Kunstgewerbe, die unter den Künstlern den Willen zum neuen Stil hatte aufwecken wollen, hat nicht ausgereicht, um dieses akademisch geheiligte Ideal zu erschüttern. Unverändert gilt auch für die Gegenwart das von Verehrung und Bewunderung diktierte Wort des gelehrten Jakob Burckhardt, wonach die Zivilbaukunst der italienischen Renaissance bis heute diejenige aller nichtbarbarischen Völker tatsächlich beherrscht. An allen Akademien und technischen Hochschulen der zivilisierten Welt wird nach wie vor die Architektur der Renaissance als die lauterste Quelle für das Studium der Baukunst betrachtet, und in allen Werkstätten und Meisterateliers holt man sich für die entscheidenden künstlerischen Fragen der Baupraxis auch heute immer noch Auskunft, Rat und Hilfe bei den anerkannten Vorbildern der klassischen Kunst. Die Architektur der Renaissance, zur Zeit ihrer Entstehung an fast allen modernen Bauaufgaben bereits erprobt, gilt schlechthin als der Inbegriff formaler Vollendung. Sie stellt das einmütig anerkannte Beispiel architektonischer Schönheit dar, das mit allem erdenklichen Eifer und mit unermüdlichem Fleiß studiert und nachgeahmt wird. Wann und wo immer in der Welt von einer Kunstakademie für die Schüler ihrer Anstalt ein Preis auf die beste künstlerische Lösung einer Bauaufgabe gesetzt wird, wo es einen Prix de Rome oder ein Hochschulstipendium zu gewinnen gibt oder durch eine Prüfungsarbeit die Befähigung der Studierenden festgestellt werden soll, stets gilt das Renaissance-Ideal als Maßstab für die Beurteiler, sowie als Ansporn und Vorbild für die Prüflinge und Konkurrenten. Und wenn irgendwo von öffentlichen Körperschaften, von Staat, Kirche oder Kommune, ein Monumentalgebäude für ihre

repräsentativen Zwecke errichtet wird, so gehört gewohnheitsmäßig dazu eine repräsentative Prunkfassade im Sinne jenes Akademieideals, eine dekorative Scheinarchitektur mit Säulen, Pilastern und all dem effektvollen Zierat aus dem reichen Ornamentschatz klassischer Kunst. In dem aufgeputzten „Paraderitt der verstandesmäßig erlernten hohen Schule der Renaissance" liegt, nach wie vor, die Glanznummer aller akademischen Baukunst.

Stilistisch betrachtet, ist die Renaissance, um mit ihrem großen Theoretiker Burckhardt zu reden, eine abgeleitete Kunst, die ihre Gedanken freiwillig in fremder Sprache ausdrückt. Sie benutzt fertige Formen, die ihr von der Antike überliefert waren, und verwendet sie zur organischen Belebung und Gliederung der Baumasse: Säulen oder Pilaster für die senkrechten, Gurtungen und Gesimse für die wagerechten Teilungen. Sie gebraucht diese Formen frei, ohne Rücksicht auf die Funktionen, denen die einzelnen Bauteile dienen sollen, lediglich im Hinblick auf die äußere dekorative Wirkung. Mit diesen freigewählten, fertigen Formen komponiert die Renaissance ihre Bauten nach einem besonderen Gesetz, dem der Verhältnisse. Dieses Proportionsgesetz regelt die Beziehungen des Ganzen zu seinen Teilen und der Teile unter sich, es ordnet die Größen- und Maßstabsbeziehungen zwischen Masse und Fläche und, darüber hinaus, auch zwischen den einzelnen Baugliedern und -formen, zwischen Gesims und Baukörper, zwischen Säule und Kapitell, zwischen Sockel und Haushöhe, und so weiter. Diese „Komposition nach Verhältnissen und für das Auge" bildet die Seele der Renaissance-Baukunst. Wenig bekümmert um den organischen Spezialwert des Details weiß diese Kunst „jeder Aufgabe durch Anordnung und Verhältnisse eine große Physiognomie abzugewinnen". Und wenn auch die Form dabei im einzelnen nur oberflächlich und oft nur zufällig die Funktion ausdrückt, der der betreffende Bauteil dienen soll, so hat Burckhardt trotzdem recht, wenn er sagt, daß es eine architektonische Schönheit gibt auch ohne streng organische Bildung der Einzelform: „Wo ein Reiz für das Auge vorliegt, da liegt auch irgendein Element der Schönheit."

Die Renaissance-Baukunst ist „eine Kunst der rein ästhetischen Begeisterung für die Bauformen als solche". Das glanzvolle Spiel mit fertigen, frei verwerteten Formen, die, nach dem der ratio naturae nachgebildeten Proportionsgesetz geordnet und losgelöst von ihren

eigentlichen Funktionen, nur um der ihnen innewohnenden organischen Schönheit willen zur Anschauung gebracht werden, diese souverän beherrschte Kunst der Raum- und Flächenverhältnisse macht die Quintessenz des italienischen Bauideals aus. Forscht man bei den gelehrten Baumeistern und bei den großen Theoretikern der Zeit, bei Alberti, Serlio, Vignola oder Palladio, nach dem eigentlichen Inhalt dieses weltbeherrschenden Kunstideals, sucht man nach einer kurzen Formulierung seines Schönheitskanons, so stößt man immer wieder auf den Begriff der „concinnitas", worunter etwa das Harmonische verstanden wird, das völlig Ausgeglichene, das „beruhigte Sein", als höchstes Ergebnis der Wirkung des Proportionsgesetzes. Ein Begriff übrigens, der sich ungefähr mit der nachmals berühmt gewordenen „mesure" des französischen Klassizismus deckt. Die Beherrschung und schöpferisch freie Ausübung dieser Dekorations- und Proportionskünste, als deren Wirkung sich eben die vielgerühmte Harmonie der Erscheinung ergibt, das „sich vergleichlich Reimende", wie Dürer, mit dem Blick nach Italien, voller Sehnsucht und Bewunderung gesagt hat, gilt der Renaissance als das sicherste Zeichen vollendeter Meisterschaft. Und in der Sphäre dieser reinen Harmonien, in der Welt dieser wohlartikulierten Schönheit haben von nun an alle kommenden Geschlechter das Ideal der Baukunst schlechthin gesehen. In der Beherrschung und Verwertung dieser Verhältniskünste erschöpft sich der Ehrgeiz aller akademisch gelehrten Architektur bis auf den heutigen Tag. Es ist freilich dieses abstrakte Ideal immer wieder von seinem hohen Piedestal heruntergeholt worden, es ist, um es nutzbar zu machen, sozusagen popularisiert worden. Man hat es einer trockenen, akademisch-nüchternen Gelehrsamkeit entrissen, und statt es ausschließlich nur rechnend und messend mit Zollstock und Zirkel zu begreifen, hat man es auch mit lebendigen und ursprünglichen Empfindungen erfüllt und verwertet. Man hat erfolgreich versucht, es seiner nationalen und klimatischen Bedingtheit zu entkleiden, man hat es den besonderen Baugewohnheiten anders gearteter Länder und Völker angepaßt, und man hat gelernt, dieses Ideal mit lokalen Kunst- und Handwerkstraditionen zu verschmelzen. Auch hat man sich die Mühe nicht verdrießen lassen, jene Mängel und Halbheiten zu beheben, die in der Einseitigkeit eines Ideals liegen, das ursprünglich bestimmt war, einer spezifisch aristokratischen Kultur zu dienen. Man hat es verstanden, dieses aristokratische Ideal mit demokratischen Gesinnungen

zu durchdringen, es gewissermaßen zu verbürgerlichen, woran namentlich der Geist der französischen Revolution einen nicht geringen Anteil gehabt hat. Durch diese Verallgemeinerung, mit der zugleich die Möglichkeiten seiner Verwendung vermehrt wurden, hat das Ideal übrigens durchaus nichts von seinem künstlerischen Gehalt eingebüßt, im Gegenteil, es hat durch diese neue Vielseitigkeit an Wert noch gewonnen. Mit dieser endgültigen und internationalen Ausprägung, die ihm um 1800 durch den Klassizismus zuteil geworden ist, hat das Renaissance-Ideal dann ein Weltreich erobert, dessen äußerste Grenzen sich bis Amerika (colonial style) erstrecken. In der Architektur des Klassizismus hat das dekorative Prinzip dieses Stils dann auch seine letzte und reichste Entfaltung gefunden. Keine Zeit hat es nachdem wieder verstanden, das blendende Brillantfeuerwerk des dekorativen Formenapparats mit so viel Klang und Grazie abzubrennen, mit so viel spielender Leichtigkeit und heiterer Laune aus den akademisch überlieferten Formen und Säulenordnungen glänzende architektonische Schaustücke zusammenzusetzen, als die Baukunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts. In ihren Werken, die zum Bersten angefüllt sind mit dem gewaltig gesteigerten Schwung großer dekorativer Gesten, erreicht die Renaissancetradition offenbar den Grad ihrer höchsten Spannung. Denn danach stirbt diese denkwürdige Überlieferung allmählich ab, um in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dann ganz ihres Sinns beraubt zu werden. Dem gründlich entarteten Kunstgefühl dieser Zeit war es vorbehalten, den edlen Geist dieser Überlieferung vollends zu travestieren und das dekorative Prinzip der Renaissancekunst zu einem lächerlichen Possenspiel zu machen. In durchaus äußerlicher Auffassung der Grundidee hat man dieses Prinzip auch auf alle anderen historischen Stile übertragen, derart, daß wie bisher die antiken, von nun an auch alle anderen Stilformen als Gestaltungsmittel benützt wurden, zur Befriedigung einer nimmersatten Verzierungslust. Aber eine schon an und für sich so stark auf Äußerlichkeiten beruhende Kunst, wie der Klassizismus, die den Zwang des praktischen Bedürfnisses nicht kennt und das Gesetz der profanen Zwecke im Bewußtsein ihrer überschäumenden darstellerischen Kraft glaubt mißachten zu dürfen, muß, wo diese Voraussetzungen fehlen und nur eine oberflächliche eklektische Nachahmung angestrebt wird, der Manier verfallen. Ihr Pathos wird zur Affektation, die sogenannte große Geste wird leer, linkisch

und peinlich unbeholfen, und der gesteigerte Aufwand an architektonischen und ornamentalen Formen steht zu der geistigen Armut der Erfindung in gröblich störendem Mißverhältnis. Diese bedenklichen Folgen eines einseitigen Kunstprinzips, das auf der Verwertung fertiger Formen beruht, hat die völlig manieriert gewordene Baukunst der letzten Jahrzehnte an vielen, oft geradezu grotesken Mißgebilden enthüllt. So hat man sich, immer unter Berufung auf das akademische Prinzip dekorativer Formverwertung, nicht gescheut, einfache Vorstadtvillen in das Gewand mittelalterlicher Burgen zu kleiden, moderne Ausstellungshallen als romanische Kaiserpfalzen zu maskieren und großstädtische Warenpaläste und Gasthäuser in einem feierlichen Sakralstil auszustaffieren. Man hat die Freiheit, die dieses vielfach bewährte Prinzip gestattet, in gewissenloser Weise mißbraucht und italienische Villen mit offenen Säulengängen und flachen Dächern als Landhäuser an Meeresküsten und auf Gebirgskämmen errichtet, man hat die bescheidenen Wohnräume einfacher Bürger mit Palastfenster und Flügeltür ausgestattet und mit solchen Torheiten das architektonische Charakterbild ganzer Landschaften aufs gründlichste geschändet. Die Vernunft des Kunstgesetzes war unter den Händen gewissenloser Profiteure zum Unsinn geworden, und es hat einer sehr energischen Selbstbesinnung bedurft, um den ursprünglichen Sinn der so schmählich diskreditierten Renaissancetradition wiederherzustellen. Das ist unter dem Einfluß der Reformbewegung im Kunstgewerbe auch geschehen und hat, wie an anderer Stelle bereits ausgeführt wurde, zu einem neuen Sieg des dekorativen Kunstprinzips geführt. Wie das Kunstgewerbe, so hat auch die Baukunst, auf der Suche nach den letzten Resten dieser großen, auch heute noch benutzungsfähigen Überlieferung, in der großgearteten bürgerlichen Architektur der Zeit um 1800 die späteste selbständige Ausprägung wieder entdeckt, die das Renaissance-Ideal gefunden hat. Und im Anschluß an den Klassizismus, dessen kosmopolitische Tendenzen dem weltbürgerlichen Sinn und den weltwirtschaftlichen Zielen der Zeit vorzüglich entsprachen, hat auch die Baukunst sich allmählich wieder zu den neuen Quellen einer lebenskräftigen und entwicklungsfähigen Tradition zurückgefunden.

Diese auf kritischem Wege vollzogene Erneuerung der Renaissancetradition hat dazu geführt, daß die Architektur wieder sachlicher geworden ist, daß sie der zügellosen Willkür, zu der die Freiheit

in der Behandlung architektonischer Verhältnisse und in der Benutzung dekorativer Motive leicht verführt, großenteils entsagt hat. Und mit der allmählichen Klärung der Baugesinnung ist an die Stelle einer wahllosen Stilnachahmung ein vorsichtiger, kritisch-intellektueller Eklektizismus getreten. Ein solcher Zustand befähigt nicht gerade zu imposanten, schöpferisch-genialen Leistungen, er beflügelt mehr den Geist, als die Einbildungskraft, und so kommt es denn auch, daß sich die akademische Baukunst mehr durch Gesinnungstüchtigkeit und durch die Beherrschung der handwerklichen Kunstmittel, als durch die Wucht überzeugender Schöpfungen auszeichnet. Ein nüchterner akademischer Klassizismus, der bisweilen durch die Gewalt seiner ins Riesenhafte getriebenen Maßstäbe zu imponieren vermag, bestimmt heute das architektonische Bild der Großstädte aller Erdteile. Auch hat es sich gezeigt, daß dieser internationale Klassizismus allen Ansprüchen der modernen Baupraxis gerecht zu werden vermag. In den meisten Fällen ist es gelungen, selbst neuartige Bauaufgaben, wie Geschäfts- und Bureauhäuser, Lager- und Fabrikgebäude mit Hilfe dieser klassizistischen Überlieferung einer ansprechenden Lösung entgegenzuführen. Man kann sich dem Augenreiz und dem gefälligen Gesamteindruck dieser akademischen Bauten ebensowenig entziehen, wie der anmutigen Wirkung der Einzelheiten. Nur eben neue und entwicklungsgeschichtlich bedeutende Baugedanken darf man hier nicht suchen.

Als weiterer schwerwiegender Mangel kommt hinzu, daß diese akademische Fassadenkunst, die durch den äußeren Glanz ihrer Arrangements und durch den gefälligen Reiz wohlabgewogener Verhältnisse zu wirken sucht, sich dagegen um den „organischen Spezialwert des Details" wenig bekümmert, in einem tiefinnerlichen Gegensatz zum Zeitgeist steht. Die künstliche Harmonie dieser gefälligen Dekorationskunst widerspricht der ruhelosen Geistesverfassung einer Zeit, die auf anderen Gebieten des Geisteslebens, vornehmlich auf denen ökonomischer, sozialer und technischer Arbeit, nach neuer Klarheit und Erkenntnis ringt. Die Unfruchtbarkeit dieser Kunst, ihr Mangel an schöpferischer Eigenart steht im Gegensatz zu dem lebendigen Gestaltungswillen, den man sonst in dieser Zeit am Werke sieht. Hier ist von jener satten Selbstzufriedenheit, die sich mit dem von der Tradition fertig Überlieferten begnügt, von jenen fortschrittsfeindlichen Neigungen und Alterserscheinungen, die den reichen, ruhig eine sichere Rente verzehrenden Erben kennzeichnen,

nichts zu bemerken. Der Geist der Zeit ist ein Geist dauernder Bewegung und rastloser Aktivität. Für ihn gibt es kein Fertiges und Endgültiges, sondern nur ein unabläßiges Streben nach einer besseren und vollkommeneren Lösung. So kennt auch die Zeit keine Reife und Harmonie, sondern nur einen ständigen Wechsel und alle Dissonanzen neuen Werdens.

Wo aber in den meisten Gebieten geistiger Arbeit sich soviel junge fortschrittliche Kräfte regen, wo fast überall ein selbstbewußtes Streben nach Neugestaltung und nach Herausbildung neuer eigener Lebensformen zutage tritt, da muß eine Baukunst, die, gefesselt durch Prinzipien und Schulgesetze ihrer akademischen Lehre, bei der Verwertung altbewährter Traditionen verharrt, als unzeitgemäß und in ihren Tendenzen der allgemeinen Zeitrichtung durchaus entgegengesetzt empfunden werden. Eine Architektur, die ohne Rücksicht auf die innere Dynamik des Bauwerks, ohne Interesse für die funktionelle Bedeutung der Einzelform, lediglich auf dekorative Scheinwirkung abzielt, paßt schlecht zu der geistigen Verfassung einer Zeit, deren Lebensstil allenthalben noch im Werden ist und die mit einer ungeheuren, höchste Achtung verdienenden Willensanstrengung dieses Werdende zu meistern und auf ihre Weise zu gestalten versucht. Eine solche Zeit braucht eine Baukunst, die die neuen Aufgaben der Zeit mit schöpferischer Kraft durchdringt, die nach neuen Lösungen und eigenen Ausdrucksformen sucht und unbedenklich bereit ist, die formale Vollendung des überlieferten Schemas den primitiven Wirkungen einer lebendigen Ausdruckskunst zu opfern.

Und ein solcher Bauwille, der dem sehnsüchtigen Verlangen der Zeit nach selbständiger Gestaltung ihrer neuen Bauaufgaben gerecht zu werden sucht, beginnt sich vereinzelt bereits zu regen. Angewidert von dem leeren Pomp des Renaissance-Ideals strebt dieses neue Wollen über die endlosen Abwandlungen des akademisch überlieferten Dekorationsschemas, die Säulenordnungen, Proportionskünste und Formenkompositionen, hinaus und sucht, aus einem lebendigen Gefühl für die Bedürfnisse der Zeit heraus, die architektonische Form wieder zum unmittelbaren Ausdruck für die Funktion des Bauwerks werden zu lassen. In seiner Auffassung vom Wesen der Architektur und in seiner Arbeitsweise scheidet sich dieser neue Bauwille grundsätzlich von den dekorativen Prinzipien der Renaissancearchitektur. Er verschmäht die äußerlich dekorative Wirkung und

sucht das Konstruktive; er verzichtet bewußt auf das Verwerten fertiger Formen und sucht neue für die jeweils gegebenen Zwecke erst zu bilden. Mit seinem elementaren Drang nach Charakteristik nähert sich dieser Bauwille wieder der Auffassung, die aus Goethes Jugendaufsatz über die deutsche Baukunst spricht. Die Kunst, heißt es da, ist lange bildend, eh' sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst ... Denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Und diese charakteristische Kunst wird nun die einzige wahre genannt. „Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und gar lebendig."

Geweckt und gefördert wurde dieser neue, nach Charakteristik drängende Formenwille durch das Wirken der Ingenieure. Als Vertreter einer besonderen Berufsklasse ist die Erscheinung des Bauingenieurs etwas Neues. Die zunehmende Bedeutung der Bautechnik hat, sehr zum Schaden der künstlerischen Entwicklung, eine Scheidung der Bauaufgaben nach der architektonischen und konstruktiven Seite verursacht und mit dieser Spaltung den Beruf der Ingenieure begründet. Die Aufgaben dieses Berufs erfordern eine besondere Arbeitsweise: sie fordern neben schöpferischer Erfindungsgabe die strengste Sachlichkeit und Reinheit des technischen Denkens, ferner eine gewissenhafte Sparsamkeit in der Verwendung der verfügbaren Mittel. Die Arbeitsweise der Ingenieure verlangt mit einem Wort die unbedingte Ausschaltung des dekorativen zugunsten des bildenden Prinzips. Und diese Arbeitsweise hat die Ingenieure zu bemerkenswerten Ergebnissen geführt, zu Lösungen, die durch eine neue, bisher nicht gekannte Eindringlichkeit des Ausdrucks überraschen. Ganz auf die vergrößerte Kraft der Linien und auf die jähe Wucht der Umrisse gestellt, sind die einfachen Zweckbauten der Ingenieure, die weitgespannten Brücken und Glashallen, die Gasometer, Wassertürme und Lastkräne, bei aller Enthaltung von dekorativem Beiwerk und bei bewußter Beschränkung auf die durch die Aufgabe gestellten Bedingungen, schon aus sich selbst heraus zu einer monumentalen Wirkung gelangt, wie sie die akademische Dekorationskunst mit ihrem überlieferten Formenkanon nirgends zu erreichen fähig war. Und darin eben liegt die entscheidende Bedeutung, die die Ingenieurbauwerke für die Entwick-

lung der neuen Baukunst gewonnen haben: dem Einfluß der Ingenieure ist es zu danken, daß sich das künstlerische Interesse wieder in erhöhtem Maße den technisch-konstruktiven Problemen der Architektur zugewendet hat. Mit dieser Erneuerung des konstruktiven Geistes aber haben sie zugleich den Drang und die Sehnsucht nach neuen Ausdrucksformen geweckt und lebendig gemacht.

Hervorgetreten ist dieses lebendige Streben nach neuen Ausdrucksformen in der Baukunst zunächst da, wo durch den Charakter der Bauaufgabe die Forderung nach dekorativen Wirkungen nicht unmittelbar erhoben wurde, wo sie nicht einen wesentlichen Bestandteil des Programms bildete: beim modernen Fabrik- und Industriebau. In den neuen Raumgebilden, mit denen man den Bedürfnissen der Großindustrie gerecht zu werden strebte, in den weiträumigen Eisenhallen und Werkstätten, in den gigantischen Getreidespeichern und Lagerschuppen des Welthandels ist das Wesen der neuen Stilform, die an die Stelle des absterbenden Klassizismus treten will, schon angedeutet. Und es ist bereits gesagt worden, daß sich diese einfachen Zweckbauten, weil sie aus technisch-handwerklichem Geist und aus einer natürlichen, nicht künstlich hochgeschraubten und absichtlich verstellten Kunstempfindung heraus entstanden sind, einer stärkeren Monumentalwirkung fähig erwiesen haben als die Mehrzahl der sogenannten Repräsentationsarchitekturen. Diese Monumentalität ist freilich anderer Art, als sie gewöhnlich unter dem traditionellen Ideal der akademischen Scheinarchitektur gedacht wird. Sie ist schlichter, weniger aufwendig in ihren äußeren Mitteln, sozusagen bürgerlicher, und darum auch gleichgültig gegen das Dekorative und Repräsentative im hergebrachten Sinne. Einem Auge, das durch die bescheidenen Leistungen der akademischen Bauschulen auf ein gefälliges Gleichmaß der Wirkungen eingestellt ist und das daher auch nur das Gefällige und Ausgeglichene zu würdigen weiß, mag diese Monumentalität roh, hart und naturalistisch erscheinen. Aber man wird sich dennoch der eindringlichen Wirkung nicht entziehen können, die von der Wahrheit des Ausdrucks und von der Wucht ihrer Charakteristik ausgeht. Und es hat den Anschein, als könnte sich die Gegenwart nur im Sinne dieser herben, durch ehrliche Sachlichkeit überzeugenden Monumentalität wahrhaft wirkungsvoll repräsentieren.

*

Überblickt man danach das baukünstlerische Schaffen der Zeit, so zeigt sich darin ein offensichtlicher Zwiespalt, ein Neben- und Gegeneinander zweier Richtungen. Auf der einen Seite sieht man eine Kunst, die das unpersönliche Ergebnis einer lediglich auf das Formale gerichteten Akademie-Erziehung ist, die, unbekümmert um die Forderungen und Bedürfnisse der Zeit, nach wie vor den bewährten Schulgesetzen ihrer überlieferten Lehre folgt und, mit Hilfe dieser Tradition, eine Reife vortäuscht, die trotz aller formalen Meisterschaft nicht zu überzeugen vermag, da sie nicht natürlich gewachsen ist. Auf der anderen Seite sieht man einen neuen Formenwillen am Werke, der, geweckt und gestärkt durch das Wirken der Ingenieure, aus einem lebendigen Verlangen nach Ausdruck und Charakteristik sich abmüht, die neuen Bauaufgaben mit technisch-konstruktivem Geist zu durchdringen und, abseits von der Überlieferung, zu selbständigen Lösungen zu gelangen. Das Gegeneinander dieser beiden Richtungen aber ist nichts anderes als der alte Widerstreit von Form und Inhalt, von Tradition und Gegenwartsforderung, von Akademie und Leben.

Dieser verhängnisvolle Gegensatz, dieser unselige Dualismus, der durch das gesamte Bauschaffen der Zeit geht, ist das folgenschwere Ergebnis jener Spezialisierung des Baumeisterberufs, die zu einer Scheidung des Fachgebiets nach künstlerischen und konstruktiven Aufgaben geführt hat. Eine solche Scheidung von Kunst und Technik haben ältere Zeiten nicht gekannt. In früheren Epochen waren die künstlerischen und die konstruktiven Probleme der Architektur untrennbar verbunden, ihre Lösung war ein und derselben Person anvertraut. Das künstlerische Wollen war das Entscheidende und in jedem Fall das Ursprüngliche. Das konstruktive Können war ihm dienstbar untergeordnet. Die Bautechnik löste die Konstruktionsprobleme, die der Kunstwille ihr zu stellen hatte. Da aber beides, das Kunstproblem und das Konstruktionsproblem, in einer Hand lag, da sich Kunst und Technik gegenseitig bedingten, so bildeten schließlich auch die Kunstformen und die Konstruktionsformen eine untrennbare Einheit, und es gab keinen Gegensatz zwischen Form und Zweck, zwischen dekorativem und konstruktivem Prinzip. Heute ist diese Einheit aufgehoben, Kunst und Technik sind getrennt. Und während da, wo die konstruktive Triebkraft, der ingenieurmäßige Geist unverhüllt hervortritt, sich unmittelbar auch ein starker und nachhaltiger Eindruck einstellt, hat die Architektur immer mehr

an seelischer und geistiger Wirkungskraft eingebüßt. Sie ist, nachdem sie erst einmal bei der Lösung der konstruktiven Probleme ausgeschaltet war, allmählich immer äußerlicher geworden, und verfiel schließlich ganz einem unfruchtbaren Formalismus.

Für die künftige Entwicklung der Baukunst wird nun alles darauf ankommen, diesen unseligen Dualismus, diesen Widerstreit von Form und Zweck, von Akademie und Leben zu überwinden. Erst wenn dieselbe schöpferische Triebkraft, die heute die konstruktive Form hervorbringt, auch die architektonische Form bestimmt, wird von einer lebendigen, den Forderungen des Lebens gerecht werdenden Baukunst gesprochen werden dürfen. Darum gilt es, jenen neuen konstruktiven Geist handwerklich veredeln zu lernen und mit architektonischem Geist zu paaren. Die Gesinnung und Arbeitsweise der Ingenieure ist es, die die akademisch-verzopfte und durch ihre einseitig dekorativen Neigungen schwer verseuchte Baukunst zu ihrer Gesundung braucht. Sie muß den Bann des überlebten akademischen Schönheitsideals abstreifen, muß sich mutig von abgestorbenen Überlieferungen befreien und wieder lernen, einfach zu denken und mit einfachen Mitteln zu wirken. Mit diesem ingenieurmäßigen Geist, mit diesem einfachen technisch-konstruktiven Denken gilt es daher, das gesamte Baugewerbe zu durchdringen und die Handwerker- und Architektenschulen zu erfüllen.

Dazu wird es vor allem nötig sein, den Architektur- und Handwerksunterricht, ja die gesamte kunsttechnische Erziehung überhaupt auf eine neue Grundlage zu stellen. Die Akademien als Erziehungsstätten des künstlerischen Nachwuchses haben sich in ihrer heutigen Form überlebt. Sie haben ihre Rolle ausgespielt, denn die Voraussetzungen, die zu ihrer Begründung im 17. Jahrhundert geführt haben, bestehen heute nicht mehr. Jenes große Ideal der schönen Form, das hier, wie an den Hochschulen der Architektur, als das hehre und unantastbare Vermächtnis der italienischen Renaissancebaukunst gehütet und gepflegt und einer unverdorbenen Jugend immer wieder mit ehrfurchtsvollen Mienen ans Herz gelegt wird, ist einer erzieherischen und künstlerisch bildenden Wirkung nicht mehr fähig. Es züchtet gelehrte Theoretiker, versagt aber völlig gegenüber den praktischen Forderungen einer lebendigen Gegenwart. Damit die Baukunst diesen drängenden Gegenwartsforderungen gerecht werden kann, wird sich die Lehre künftig nicht mehr auf die besten Methoden zur Anwendung geschichtlicher Stil-

formen beschränken dürfen, sondern sie wird vor allem auf die Ausbildung technisch-handwerklicher Fähigkeiten gerichtet sein müssen. Der Unterricht muß aus den Meisterateliers der Akademien und aus den Hörsälen der Hochschulen heraus und wieder in die unmittelbare Praxis der Werkstätten und des Bauplatzes verlegt werden. Denn die Lehre muß, wenn sie ins Leben hinein und zu praktischer Wirkung hinleiten soll, aus dem Leben und aus der Erfahrung der Praxis hergeleitet werden, nicht aber aus einem abstrakten Ideal.

Wir werden, um zu diesem Ziel zu gelangen, vielleicht zu der bewährten Lehrweise der Zunft, zur alten Meistererziehung zurückkehren müssen. Wir wissen es nicht, wir fühlen nur instinktiv, daß der Weg über eine Erneuerung des Handwerks führen muß, wenn wir den Boden für eine neue Baukunst bereiten wollen, für eine Baukunst, die zwar äußerlich still, einfach und äußerst bescheiden erscheinen wird, die aber durch die innere Kraft des Ausdrucks und durch ihren geistigen Gehalt zu ersetzen vermag, was sie an äußerer Pracht und dekorativem Glanz wird vermissen lassen.

Solange die Architekten aber nicht aufhören werden, ihrer akademischen, bequem lehr- und lernbaren Arbeitsmethode zu huldigen, solange sie immer wieder ihr ganzes künstlerisches Interesse nur der Ausbildung schöner Maßverhältnisse zuwenden, solange werden wir verdammt sein, Epigonen des Renaissance-Ideals zu bleiben und uns mit einem epigonenhaften Klassizismus genügen zu lassen. Erst wenn die Architekten den Mut und die Kraft finden werden, dem akademisch überlieferten Dekorationsschema zu entsagen und sich selbst wieder zu Ingenieuren, zu Technikern, zu Handwerkern, mit einem Worte sich da zu Herren machen, wo sie jetzt nur untergeordnete Hilfsdienste leisten, wird sich die Hoffnung auf einen neuen, selbständigen Stil in der Baukunst vielleicht erfüllen. Und wenn etwas zu dieser kühnen Erwartung berechtigt, so ist es die schöpferische Kraft, die man allenthalben in den Leistungen der Ingenieurbaukunst am Werke spürt. Das gewaltig gesteigerte Ausdruckspathos, von dem ihre Schöpfungen erfüllt sind, läßt sich in die hergebrachten klassischen Bauformen nicht mehr bannen. Die konstruktive Kraft der modernen Bautechnik schickt sich an, die akademische Tradition zu sprengen, und unter ihren Trümmern wird sie auch das ehrwürdige Renaissance-

Ideal endgültig begraben, das jahrhundertelang die Zivilbaukunst der gesamten kultivierten Welt tyrannisch beherrscht hat.

*

Nach dieser allgemeinen Übersicht sollen in der folgenden Einzelbetrachtung die Werke neuzeitlicher Baukunst nach drei Gruppen zusammengefaßt werden, entsprechend den drei großen Wirtschaftsgruppen, die die Träger der neuzeitlichen Volkswirtschaft sind. Als erste Gruppe wird demnach zu behandeln sein die bürgerliche Baukunst, der Wohnhausbau, als eine Schöpfung der Familie, die die Urform wirtschaftlicher Gemeinschaft bildet. Danach, als zweite Gruppe, die öffentliche Baukunst, deren Träger die größten Wirtschaftskörperschaften der Zeit sind, Staat und Gemeinde; und endlich, als dritte Gruppe, die Bauten des Welthandels und Weltverkehrs, jene neuartigen Gebilde, die von den Bedürfnissen einer erst im 19. Jahrhundert organisierten Wirtschaftsgruppe geschaffen wurden, vom Unternehmertum. Daran wird dann eine zusammenfassende Betrachtung der künstlerischen Aufgaben anzuschließen sein, die die Stadt als Gesamtanlage dem Architekten bietet.

Zweites Kapitel

Bürgerliche Baukunst

Die Geschichte der bürgerlichen Baukunst ist die Kunstgeschichte des Wohnhausbaues. Erst mit dem Besitz einer bleibenden Wohnstätte wird der Nomade zum Ackerbauer oder Stadtbewohner, erst durch die Errichtung eines festen, zu dauerndem Aufenthalt bestimmten Hauses wird er zum seßhaften Bürger. Und wie man die Entstehung der Hauswirtschaft als den Anfang aller höheren Kultur schlechthin bezeichnet hat, so hat man die ganze Kulturgeschichte bisweilen auch eine Geschichte der Wohnung genannt. Denn das Haus bildet von jeher den Mittelpunkt aller wirtschaftlichen Tätigkeit, wie es denn auch üblich geworden ist, alle Wirtschaft nach dem griechischen οἶκος als Ökonomie zu bezeichnen.

Der Träger dieses primitiven wirtschaftlichen Organismus ist die Familie. Die Familie als Hausgemeinschaft verkörpert die Idee des Hauses, und zwar das Haus nicht nur als soziales und wirtschaftliches Element betrachtet, sondern auch als baulicher und architektonischer Organismus. Mit ihren Sitten, mit ihren Lebensgewohnheiten und gesellschaftlichen Daseinsformen bestimmt die Familie Plan, Anlage und Gesamtform des Hauses. Das Schicksal der Wohnhausarchitektur und ihre Entwicklung sind daher aufs engste mit dem der Familie und der Familienverfassung verknüpft.

Je enger und umfassender die Hausgemeinschaft in der Familie durchgeführt ist, desto reicher und großartiger gestaltet sich der bauliche Organismus des Hauses. Nach den strengen Bräuchen der alten patriarchalischen Familienverfassung umschließt die Gemeinschaft des Hauses mit den natürlichen Familiengliedern, den Eltern, Kindern und der engeren und weiteren Verwandtschaft, auch das gesamte Gesinde, die Knechte, Mägde, Dienstleute und alle sonstigen Hilfskräfte des hauswirtschaftlichen Betriebes. Eine so vielköpfige Gruppe fordert nicht nur zahlreiche Einzelräume für die verschiedenen Bedürfnisse des Wohnens und Arbeitens, der Ruhe und der Erholung, sie fordert vor allem auch große gemeinsame Räume, die

der Benutzung der Gesamtheit dienen, in denen die Familie sich versammelt zu gemeinsamer Mahlzeit, zu festlicher Andacht oder fröhlichem Spiel. In der Anlage und Ausbildung dieser gemeinsamen Räume nun beginnt sich die Kunst des Wohnhausbaues zu entfalten. Das antike Haus, nach außen nackt, kunstlos und ohne jede Front, zeigt eine bemerkenswerte architektonische Entwicklung nur in den der Familie gewidmeten Räumen. Im griechischen Hause, dessen Enge und Dürftigkeit den ausgesprochen öffentlich-politischen Charakter des Staatslebens deutlich erkennen läßt, nimmt der Hof, der den Mittelpunkt des Familienverkehrs bildet, beinahe die Hälfte der gesamten verfügbaren Grundfläche ein. Er ist äußerst einfach gehalten und bleibt, den puritanischen Familiensitten entsprechend, ohne jeden architektonischen Schmuck. Die Erstarkung und Verinnerlichung des Familienlebens bei den Römern, worin man mit Recht die Wurzel für die Kraft und Größe dieses Volkes erkannt hat, bringt es mit sich, daß von nun an auch der künstlerischen Ausbildung der Familienräume größere Sorgfalt gewidmet wird. Ursprünglich bildet das Atrium mit dem anstoßenden Tablinum den Hauptraum des römischen Hauses und den Sammelpunkt der Familie. Nach ihm öffneten sich die ringsum liegenden Wohn- und Schlafräume der Hausgenossen und der Dienerschaft. Als unter dem Einfluß des Hellenismus der Grundriß des vornehmen römischen Hauses durch Übernahme des griechischen Säulenhofes erweitert wurde, gingen die Funktionen des Familienraums auf dieses rückwärts gelegene, von der Straße zurückgezogene Peristyl über, während das Atrium zum Staatszimmer des Hauses bestimmt wird, in dem der Hausherr und Familienvater seine Besuche empfängt. Jetzt entstehen wirkungsvolle Raumfolgen, reizvolle Durchblicke und reiche perspektivische Bilder. Die Haupträume erhalten bildnerischen Schmuck, kunstvolle Mosaikfußböden, farbenfrohe Wandmalereien und prächtiges Marmorgerät. Das Atrium wird durch Aufstellung von Bildsäulen, von Wachsmasken verstorbener Familienmitglieder, von Trophäen und anderen Erinnerungszeichen zur prunkvollen Ahnengalerie, zur Ruhmeshalle der Familie ausgebildet. Das Peristyl, der Tummel- und Spielplatz der Kinder, wird zum heiteren, blumengeschmückten Garten. So reift die Wohnhausarchitektur, angeregt durch die vielfältigen Bedürfnisse hausgenossenschaftlichen Lebens, einer ersten kraftvollen Blüte entgegen.

Verglichen aber mit dem städtischen Bürgerhaus des 16. und 17. Jahrhunderts erscheint die Wohnbaukunst der Antike, trotz der höheren Gesamtkultur der Zeit, einfach, ja beinahe dürftig. In der Weiträumigkeit, in der Größe und Zahl seiner der gemeinsamen Benutzung vorbehaltenen Räume zeigt dieses Haus den befruchtenden Einfluß, den ein ausgeprägter, lebendig wirksamer Familiensinn auf die Baukunst auszuüben vermag. Wie sich die stolze Idee des „ganzen Hauses" in dem Grundriß widerspiegelt, hat Wilhelm Riehl in anschaulicher Weise in seiner „Naturgeschichte des Volkes" geschildert. Die besseren Bürgerhäuser dieser Zeit öffnen dem Eintretenden sogleich große Flure, breite Vorplätze und weiträumige Höfe. Häufig ist das ganze Erdgeschoß lediglich Vorhalle; die Wohnräume beginnen erst im oberen Stockwerk. Diese geräumigen Vorplätze sind gleichsam die Allmende des „ganzen Hauses". Und dasselbe gilt von den traulichen Galerien und bedeckten Gängen, die sich in allen Geschossen gegen den Hof hin öffnen. Hier soll man sich versammeln und ergehen können, hier sollen sich die Kinder beim Regenwetter tummeln und spielen. Im reicheren Bürgerhaus war die Küche eine stattliche, oft schön gewölbte Halle, und in geselliger Stunde versammelte sich hier die Familie und verzehrte ihr Abendbrot am „häuslichen Herd". Vielfach dient der breite Flur des ersten Stockwerks als Speisesaal der Familie, und nicht selten findet sich hier eine kleine nischenartig ausgebildete Kapelle eingebaut zu gemeinsamer Hausandacht. Diese Vielgestaltigkeit des inneren Organismus kommt auch nach außen in der reichen Gliederung und architektonischen Durchbildung der Straßenfront zum Ausdruck: es genügt, an die wechselvollen Straßenbilder süddeutscher Städte und an die malerische Hofarchitektur etwa einer Stadt wie Nürnberg zu erinnern.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts vollzieht sich in der Wohnhausarchitektur, zugleich mit der Vollendung der absoluten Monarchie in Frankreich, ein entscheidender Wechsel der den Grundplan bestimmenden Kräfte. An die Stelle der Familie ist die Gesellschaft getreten. Der Absolutismus hat die zentralisierende Macht des Hofes hervorgebracht, und dieser wiederum hat sich, um seine Macht würdig zu repräsentieren, in der Gesellschaft eine neue glänzende Folie geschaffen. Diese Gesellschaft hat keine andere Aufgabe als die, Aufwand zu treiben; sie ist, um mit Taine zu reden, lediglich

eine pompöse Parade. Ihre hervorragende Stellung macht sie zur führenden Oberschicht und läßt sie damit zur gesuchten Lehrmeisterin auch des Bürgertums werden. Ihre Sitten und Gewohnheiten werden nachgeahmt, ihre Lebensformen gelten als vorbildlich. Ihr Leben, „eine fein abgeglättete Müßiggängerei," streicht im Genusse galanter Feste, pomphafter Repräsentation und leichtsinniger Geselligkeit heiter und fröhlich dahin. Es gleicht diese Gesellschaft, die keinerlei soziale Berufung mehr fühlt und deren einziges Lebensziel darin besteht, die Langeweile zu verbannen, einer schönen, üppig wuchernden Pflanze, die mit dem betäubenden Duft und der leuchtenden Farbenpracht ihrer Blüte das gefährliche Gift vergessen macht, das in ihren Säften quillt. Mit der heftigen Wirkung dieses Giftes hat sie die Wurzeln des Familienlebens zerstört. Die Anforderungen der Geselligkeit sind so ungeheure geworden, daß für die Pflege des Familienlebens keine Zeit mehr bleibt. Um die Mitte des Jahrhunderts wohnen Mann und Frau im selben Hotel — das war aber auch alles (Taine); und wie die Eltern nicht zusammenleben, so leben sie auch nicht mit ihren Kindern, die der Obhut bezahlter Erzieher überlassen bleiben und mit diesen ihre eigenen, abgesonderten Räume bewohnen. Unter solchen Umständen mußten auch bei der Einrichtung und Gestaltung des Hauses die Bedürfnisse der Familie den Forderungen der Geselligkeit untergeordnet werden. Das neue Programm verlangt mit dem veränderten Grundriß auch einen neuen Typus des Wohnhauses. Den Mittelpunkt des Hauses bildet von jetzt an das große Gesellschaftszimmer, der Salon, der an die Stelle des alten gemeinsamen Familienraumes getreten ist. An ihn schließen sich zu beiden Seiten, in symmetrischer Verteilung und kunstvoll auf Achsen gereiht, die getrennten Wohn- und Schlafgemächer von Mann und Frau, die Fluchten der Vorzimmer, Zimmer und Kabinette. In Form und Einrichtung, in der Verteilung der Möbel wie in der Anordnung der Türen und Fenster sind diese Räume in erster Linie für den Empfang, für geselligen Verkehr und Unterhaltung eingerichtet. Auch der Speisesaal ist in seinen Abmessungen auf die Bedürfnisse großer Geselligkeit zugeschnitten, denn man ist nur selten allein und unter sich. Darum gibt es keine Räume, die dem gemeinsamen Gebrauch der Familie dienen. Nur in ganz großen und vornehmen Häusern ist bisweilen neben dem Gesellschaftszimmer noch ein kleines Zimmer vorhanden, wohin sich der Hausherr an den wenigen Tagen, an denen er keine

Gesellschaft bei sich sieht, mit seiner Familie zurückziehen kann. Im übrigen hat das Haus nicht so sehr den Bedürfnissen behaglicher Wohnlichkeit zu dienen, als den vielseitigen Ansprüchen des Salonlebens mit den strengen Forderungen seiner Etikette. Dieser Grundsatz gilt wie beim Stadthaus, so auch für die Einrichtung des Landhauses, dessen ganzes Obergeschoß, in kleine abgeschlossene Appartements geteilt, zur Gastwohnung ausgebaut wird. Er gilt auch für die Anlage des Gartens, der, streng architektonisch aufgeteilt, mit den Gesellschaftsräumen des Erdgeschosses in unmittelbare Verbindung gebracht wird und mit seinen geraden Alleen und heckenumrahmten Rondells zu einem Salon im Freien geworden ist, auf dessen grünem Rasenteppich sich die Gesellschaft in fröhlichem Spiele tummelt. So wird das Wohnhaus mit der strengen Symmetrie seines Grundplanes und Aufbaues, mit dem abgezirkelten Spiel seiner kleinen und großen Räume, mit der zweckmäßigen Regelung ihrer Aufeinanderfolge und mit den gebundenen Formen seiner Gärten zu einem klaren Spiegel der herrschenden Gesellschaftsetikette. Es ist nicht mehr der lebensvolle, vielgestaltige, von den Bedürfnissen eines gesunden Bürgertums bestimmte Organismus, wie im 17. Jahrhundert, sondern es ist zum Gegenstand formaler Spielereien geworden, ein kunstvolles und zugleich auch künstliches Gebilde akademischer Architekturprinzipien. Das Wohnhaus des 18. Jahrhunderts gefällt sich, wie das Leben der Gesellschaft, dem es dient, in Äußerlichkeiten. Davon wird indessen sein Kunstwert nicht berührt, es steht, abgesehen von wenigen Ausnahmen, wo das Formenspiel fast schon zum Formalismus, zur formalen Erstarrung geführt hat, als architektonische Gesamtleistung durchaus auf der Höhe und stellt einen selbständigen Typus von charaktervoller Prägung dar. Die schönen breitgelagerten Wohn- und Landhäuser der Barockzeit dürfen als vollwertige Beispiele dieser hochentwickelten bürgerlichen Baukunst gelten. Wenn sie auch inhaltlich ärmer geworden ist, entscheidend ist, daß doch immer noch ein bestimmter greifbarer Inhalt da ist. Statt der Familie diktiert die Gesellschaft jetzt mit ihren Bedürfnissen das Programm des Wohnhausbaues. Dieses Programm ist reich an Äußerlichkeiten, aber es ist auch klar und eindeutig in seinen Forderungen. Darum hat es auch einen typischen Ausdruck gefunden in einer charaktervollen Wohnhausarchitektur von starker künstlerischer Eigenart.

Ein solches klar und eindeutig umschriebenes Programm nun fehlt der bürgerlichen Baukunst der Gegenwart nach jeder Richtung. Es gibt heute keine Gesellschaft in dem Sinne einer führenden Oberschicht, wie sie das 18. Jahrhundert gekannt hat. Und die Familie, der andere große Repräsentant der bürgerlichen Baukunst, besteht gleichfalls nicht mehr in ihren alten Formen streng patriarchalischer Gebundenheit. Die allgemeine Neigung der Zeit zu sozialer Gleichmacherei hat die Gesellschaft zerstört, die alten Formen sind zerbrochen, ohne daß doch neue schon vorhanden oder an ihre Stelle getreten wären. Mit der Verflachung des sozialen Lebens aber sind auch die charakteristischen Gesellschaftssitten mit ihren festgefügten Formen der Geselligkeit verschwunden und bei dem Fehlen jeder gesellschaftlichen Energie kann gegenwärtig von bestimmten, als typisch erkennbaren Bedürfnissen geselligen Verkehrs, die bestimmend auch auf die Gestaltung des Wohnhausgrundrisses einwirken könnten, nicht die Rede sein. Andererseits ist unter dem Einfluß der wirtschaftlichen Entwicklung, mit dem allmählichen Übergang zu einer großstädtisch-industriellen und arbeitsteiligen Wirtschaftsform, auch jene ehrwürdige patriarchalische Hausgemeinschaft in der Gegenwart einer zunehmenden und heute fast schon allgemein gewordenen Vereinzelung der Familie gewichen. Die Familie ist kleiner geworden, die Zahl ihrer Mitglieder hat sich beträchtlich verringert. „Wo die patriarchalische Familie mindestens aus zehn, oft aus zwanzig und mehr Gliedern bestand, zählt die neuere, soweit man sie statistisch verfolgen kann, sechs, fünf, ja nur vier und weniger im Durchschnitt. Die verheirateten Kinder bleiben selten bei den Eltern; erwachsene und verheiratete Geschwister bilden nicht mehr, wie bisher, eine ungeteilte Hausgemeinschaft; die heranwachsenden Söhne und Töchter verlassen früher das elterliche Haus, um anderswo zu lernen, eine Stellung zu suchen; die Zahl der Knechte und Mägde ist um so geringer, je höher die wirtschaftliche Arbeitsteilung steht. Die Eltern, einige unerwachsene Kinder, in den höheren Klassen ein oder mehrere Dienstboten machen die Familie aus; sie genügen für den Haushalt, der nicht mehr, wie einstens, möglichst viel selbst produzieren, sondern möglichst viel fertig einkaufen will“ (Schmoller). Es kommt hinzu, daß häufig auch Wohnung und Arbeitsstätte noch räumlich voneinander getrennt sind.

Diese ungeheure Wandlung des Familienlebens hat auf den Wohnhausbau entscheidend zurückgewirkt. Mit dem Absterben der

Hausgemeinschaft haben zunächst die dem „ganzen Hause" gewidmeten Räume, die Hallen, Flure, Vorplätze, Höfe und Galerien ihre Bedeutung verloren. Sie sind überflüssig geworden, und man hat sie darum entweder stark eingeschränkt oder ganz aufgegeben. Und mit der erlöschenden Idee des „ganzen Hauses" als einer „sozialen Gesamtpersönlichkeit" (Riehl) beginnt dann die ehemals selbstverständliche Gewohnheit, im eigenen Hause zu wohnen, allmählich zu schwinden. Das Einfamilienhaus bildet in den Großstädten der Gegenwart selbst in den Teilen der Bevölkerung, die sich trotz steigender Bodenpreise nach ihrem Einkommen den Besitz eines eigenen Hauses gestatten könnten, bereits mehr und mehr eine Ausnahme. Während in Berlin zum Beispiel im Jahre 1700 noch fünfzig vom Hundert der Bevölkerung im eigenen Hause wohnten, war dieser Satz im Jahre 1900 bereits auf eins bis zwei vom Hundert heruntergegangen. Die verkleinerte Einzelfamilie der Gegenwart haust in der Etagenwohnung eines Miethauses, das, auf schmalstem Raum errichtet, unter weitester, bis an die Grenze baupolizeilicher Zulässigkeit getriebenen Ausschlachtung des Bodens, der Kunst der Architekten kaum noch eine andere Aufgabe zu stellen hat als die, den Grundriß und Aufbau durch intensive Raumausnutzung den Rentabilitätsberechnungen der Grundstückspekulation anzupassen. Auf diese Weise sind die Wohnräume der modernen Großstadt zu freudlosen Massenquartieren geworden, deren Einzelwohnungen bisweilen nur aus einem heizbaren Zimmer bestehen und nicht selten Familien von vier und mehr Köpfen beherbergen.[1]) Zwar kann nicht bestritten werden, daß es auch in der Blütezeit der bürgerlichen Baukunst derart überfüllte und unterwertige Wohnungen gegeben hat. Auch mag der Gesundheitszustand in den heutigen Großstadtwohnungen infolge der ausgezeichneten sanitären Einrichtungen, welche die moderne Bautechnik zur Verfügung stellt, im allgemeinen und sicherlich im Durchschnitt besser sein, als in jenen Tagen, wo man mit dem gesamten Hausgetier, mit Gänsen, Enten, Hühnern, Katzen und allem Ungeziefer in einer Stube hauste. Es ist jedoch nicht zu vergessen, daß einerseits jener hochgepriesene sanitäre Fortschritt, der durch technische Errungenschaften, durch Kanalisation, Wasserspülung, Badeeinrichtungen und so weiter gekennzeichnet ist, nur

[1]) Für Groß-Berlin waren im Jahre 1911 rund 100000 derartig überfüllte Wohnungen mit rund 600000 Menschen nachgewiesen.

Arbeiterhäuser des London County Council

Zeppelindorf Friedrichshafen. Architekten Bonatz und Scholer, Stuttgart

eine unumgängliche Folge der zunehmenden Wohndichtigkeit war: ein dringendes Gebot der Not zum Schutze gegen Seuchen und Ansteckungsgefahr. Andererseits ist der Prozentsatz jener unwürdigen und unterwertigen Wohnungen, die nicht mehr sind als „Familienmagazine", als licht- und luftlose Unterkunftsgelegenheiten, heute ein bei weitem höherer als früher, so daß sie in dem Gesamtbild, das die bürgerliche Baukunst der Gegenwart bietet, sehr viel mehr mitsprechen. Darum müssen diese minderwertigen Bauten trotz mancher hochwertigen und anerkannten Künstlerleistung, die sich unter den Wohnbauten der oberen Zehntausend findet, die Bilanz viel stärker und in nachteiliger Weise beeinflussen.

Indessen, wie sich im einzelnen auch die Ergebnisse des Vergleichs gestalten mögen, so viel ist gewiß, die sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart haben die alte Hausgemeinschaft aufgehoben und damit die ehrwürdige Tradition des Hauses erschüttert. Der Hausbesitz bleibt, wo er nicht zum Beruf, zum Spekulationsgeschäft geworden ist, auf die engen Kreise der Wohlhabenden beschränkt, im übrigen herrscht die Mietwohnung, entweder als Stockwerkswohnung im Massenmiethaus, oder in der besseren Form des reihenmäßig errichteten Einzelhauses, in jedem Fall fabrikmäßig, als Massenerzeugnis hergestellt und für wechselnde Benutzer gedacht. Unter solchen Lebensgewohnheiten sind, wie sich denken läßt, die Aussichten für das Gedeihen einer selbständigen bürgerlichen Baukunst äußerst gering.

*

Eine aus nationaler Kraft gespeiste, in natürlichen Lebensbedürfnissen des Volkes wurzelnde Tradition des Hauses hat sich in der Gegenwart nur in England lebendig erhalten. Diesen glücklichen Vorteil verdankt der Engländer seiner angestammten Veranlagung, seiner angeborenen und mit allen Mitteln der Erziehung planmäßig geförderten konservativen Gesinnung, die ihn, wie im politischen, so auch im sozialen Leben an den alten Sitten und Gewohnheiten seines Landes mit starrem Eigensinn hat festhalten lassen. Die Familie als Grundlage der gesellschaftlichen Organisation steht in England noch intakt und geheiligt da. Der dem Niederdeutschen eigentümliche Familiensinn, der sich besonders in der sorgsamen Pflege der Häuslichkeit zu erkennen gibt, hat sich in allen Klassen der englischen Gesellschaft, bis in die Kreise

der einfachsten Arbeiterschaft hinein, noch lebendig erhalten. Und wie man diesen Umstand mit Recht als eine der wichtigsten Ursachen für die Gesundheit des englischen Volkslebens angeführt hat, so bildet die echte Ursprünglichkeit dieses Familiengefühls auch eine der vielen natürlichen Quellen, aus denen die Vorliebe des Engländers für das Wohnen im eigenen Hause ständig neue Nahrung zieht. Nimmt man hinzu, daß andererseits ein starkes persönliches Unabhängigkeitsgefühl, eine selbstbewußte Achtung vor dem Recht der Individualität allgemein als ein eigentümliches Merkmal der angelsächsischen Rasse angegeben wird, und daß überdies dieses angeborene Unabhängigkeits- und Selbständigkeitsgefühl infolge der günstigen, durch das Meer allseitig abgeschlossenen Lage des Inselreichs im Volke dauernd wach und lebendig gehalten wird, so sind damit weitere Gründe gegeben, die das zähe Festhalten des Engländers an den gesunden Lebensgewohnheiten seines Volkes und die längst schon sprichwörtlich gewordene Liebe zu seinem Hause erklären. Und dieses Verlangen nach Unabhängigkeit erfüllt alle Schichten des Volkes in gleicher Weise, so daß der einfachste Tagelöhner und Fabrikarbeiter jenes stolze Vorrecht, das im Besitz eines eigenen Hauses liegt: das Recht, sein eigener Herr zu sein, nicht minder für sich in Anspruch nimmt, wie der oberste Lord und der reiche Kaufmann. Wesentlich gefördert wird dieses natürliche Verlangen übrigens durch die außerordentliche Gunst der englischen Bodenverhältnisse, durch die im großen Umfang geübte Erbpacht des Baulandes, die die Preistreiberei der Bodenwerte ausschließt und damit auch dem Minderbemittelten die Möglichkeit zu eigenem Landerwerb und eine, wenn auch oft nur bescheidene Gelegenheit zu eigener Bodenbearbeitung verschafft. Das Bedürfnis, ein Stück eigenen Landes zu bebauen und zu bewirtschaften, ist in England ganz allgemein. Es ist ein natürlicher Ausfluß jener empfindsamen, vielfach sentimental gescholtenen Naturschwärmerei, die für das englische Temperament bezeichnend ist. Auch in dieser Neigung für die gesunden Reize des Landlebens wird man, mit Carl Peters, einen Beweis für die konservative Gesinnung des Engländers erkennen dürfen. Wie vor alters, so urteilt dieser berufenste Kenner des Landes, bewegt sich auch heute die gesamte Lebensführung des englischen Volkes noch immer in der den Germanen eigentümlichen Richtung; wie vor Jahrhunderten ist das Volk dem Leben in der Natur und den männlichen Sports leidenschaftlich ergeben. Und so

sehr Großbritannien gemeinhin auch das Land der Städte genannt wird, so ausgesprochen ländlich ist doch sein Lebenszuschnitt, sind seine Neigungen: der grüne Rasen und das flackernde Kaminfeuer bilden den Hintergrund, auf dem sich das Leben dieses Volkes vornehmlich abspielt. Die Liebe zum eigenen Heim und die Verehrung der Natur bilden die beiden Pole, zwischen denen sich das Leben des englischen Volkes bewegt. Und mit der Feststellung solcher Nationaleigenschaften ist zugleich auch gesagt, daß in diesem Lande die nötigen Vorbedingungen für das Gedeihen einer bürgerlichen Baukunst erfüllt sind.

Ein anderer glücklicher Umstand, der in der Reihe dieser günstigen Vorbedingungen besonders hervorgehoben zu werden verdient, liegt in dem Vorhandensein bestimmter, allgemeingültiger Lebens- und Gesellschaftsformen. Während sich in andern Ländern die Gesellschaft in ihrem alten historischen Stand nicht hat erhalten können, hat sich der vielgerühmte konservative Sinn des englischen Volkes auch darin wirksam erwiesen, daß er die nationalen Gesellschaftsformen zu bewahren fähig war. Wie der Adel, so bilden auch die Bürger- und Kaufmannschaft, die sogenannten Upper Middle Classes, eine feste, wohlgegliederte Organisation, deren Lebensgewohnheiten streng geregelt, deren gesellschaftliche Bedürfnisse so klar und eindeutig ausgeprägt sind, daß sie die regulierende Wirkung einer Norm bekommen haben. Das gilt nicht nur für den gesellschaftlichen Verkehr, der sich unter dem Zwang strenger Sitten und in streng gebundenen, zuweilen sogar peinlich steifen Formen bewegt. Das gilt ebenso für das häusliche Leben, das allein schon durch die einheitliche Regelung der Arbeitszeit eine bestimmte Tagesordnung erhält. Allgemein wird eine bestimmte Mittagsstunde innegehalten, zu der sich alle Glieder der Familie wieder im Hause zusammenfinden. Es gilt ferner als allgemein anerkannter Grundsatz, Arbeits- und Wohnstätte zu trennen, das heißt, in der Stadt zu arbeiten und auf dem Lande, oder wenn das nicht möglich ist, doch wenigstens in einer ländlichen Vorstadt zu wohnen. Das Leben der wohlhabenden Gesellschaft, die es nicht nötig hat, für ihren Unterhalt zu arbeiten — sie bildet in diesem reichen Lande einen sehr bedeutenden Prozentsatz der Gesamtbevölkerung —, spielt sich vollends auf dem Lande ab. Nur für die drei Monate der sommerlichen Season, von Mai bis Juli, wird der Landaufenthalt mit der Stadtwohnung in der Hauptstadt

vertauscht. Diese tiefeingewurzelten und allgemeingültigen Lebensgewohnheiten haben auf Plan und Anlage des englischen Hauses bestimmend zurückgewirkt und in England eine neue bürgerliche Baukunst von eigenartigem Gepräge entstehen lassen. Ja, es konnte unter solchen Voraussetzungen geschehen, daß dieses Volk, dessen Kunst sonst nirgends, zu keiner Zeit und auf keinem Gebiete eigentlich schöpferische Werte aufzuweisen hat, mit seiner Wohnhausarchitektur heute allen Ländern zum vielbewunderten und eifrig nachgeahmten Vorbild geworden ist.

Die heutige Form des englischen Hauses[1]) hat sich aus dem alten Manor-House, dem ländlichen Gutshause, entwickelt, dessen wesentlichsten Bestandteil die Halle bildet, der gemeinsame Aufenthaltsraum aller Hausgenossen. Sie diente als Wohn- und Schlafraum zugleich, hier wurden die Mahlzeiten eingenommen und bei besonderen Anlässen auch festliche Gelage abgehalten. An diese Halle wurde im Laufe der Entwicklung eine Reihe kleinerer Einzelräume und Familienzimmer angegliedert, deren wichtigstes das Drawingroom ist, ein als Wohnzimmer gedachter Raum, der denen zum Aufenthalt bestimmt ist, die „sich zurückziehen" (to withdraw) wollen. Das englische Haus ist also nicht nur nach seiner gegenwärtigen Bestimmung, sondern auch nach seiner geschichtlichen Herkunft im eigentlichen Sinne als Landhaus zu betrachten. Und aus diesem Umstand sind auch die Besonderheiten seines Bauprogramms zu erklären, das von dem des kontinentalen Wohnhauses hauptsächlich in folgenden drei Punkten abweicht: in dem zahlenmäßigen Übergewicht der lediglich Wohnzwecken dienenden Räume, neben denen die Zahl der eigentlichen Repräsentations- und Gesellschaftsräume, selbst in den vornehmsten und größten Häusern, beschränkt bleibt; ferner in der auffallend großen Zahl der Fremdenzimmer, die in Anlage und Ausstattung eine besonders aufmerksame Behandlung aufweisen, und drittens endlich, in dem für kontinentale Verhältnisse außergewöhnlichen Umfang der Wirtschaftsräume, die in der Regel fast ein Drittel der gesamten verfügbaren Nutzfläche des Hauses einnehmen und in weiter Verzweigung allen Sonderbedürfnissen des Wirtschaftsbetriebes angepaßt sind. Spricht sich in dem ersten Punkt mit überzeugender Bestimmtheit der ausgeprägte häusliche Sinn des Engländers aus, der sein Haus vor

[1]) Die nachstehenden Ausführungen folgen im wesentlichen dem Werk von Hermann Muthesius, „Das englische Haus", 3 Bände, Berlin 1904/05.

allem als Wohnhaus betrachtet, so deuten die beiden anderen Punkte auf eine andere eigentümliche Sitte der englischen Gesellschaft hin, auf die Übung ausgebreiteter Gastfreundschaft. Diese schöne Gewohnheit verlangt, daß jedes Haus für die Aufnahme und Unterbringung von Wohnbesuch aufs beste eingerichtet ist. Was nun die gegenwärtige Form des Grundrisses betrifft, so weist er noch immer die beiden wichtigsten Bestandteile des älteren Hauses auf, die Halle und das Drawingroom. Auch heute noch bilden diese beiden Räume den Kern des englischen Hauses. Die Halle freilich hat ihre alte Bedeutung gänzlich verloren. Sie ist, als sich mit fortschreitender Zivilisation die Wohnsitten verfeinerten, allmählich überflüssig geworden. Für jeden einzelnen der vielfältigen Zwecke, denen sie ursprünglich gedient hat, sind im heutigen Hause besondere Räume vorgesehen. Da die Halle überdies nicht, wie in Deutschland gewöhnlich die Diele, die Haupttreppe aufnimmt — denn der Engländer liebt es nicht, die im Obergeschoß liegenden Schlafzimmer durch die Anlage einer im Hauptraum gelegenen, allgemein sichtbaren Treppe ihrer Abgeschlossenheit zu berauben und in den Verkehr des Hauses hineinzuziehen —, so ist sie lediglich ein glänzendes Schaustück geworden, an dessen mehr oder weniger reicher Ausgestaltung der Kunstsinn des Bauherrn und seines Architekten Betätigung sucht und findet. Da die Halle im übrigen einen beträchtlichen Aufwand an Raum erfordert (sie geht in der Regel durch zwei Stockwerke), so findet man sie heute eigentlich nur noch in den größeren vielräumigen Landhäusern und Herrensitzen, wo sie als einziger Raum im ganzen Hause lediglich repräsentativen Zwecken dient. Übrigens hat man neuerdings auch versucht, diesen altüberlieferten Raum in veränderter Gestalt wieder aufleben zu lassen. Man gibt auch dem kleinen Hause gern wieder einen Mittelraum, der, von gleicher Höhe wie die übrigen Zimmer des Erdgeschosses, entweder unmittelbar mit diesen in Verbindung steht oder durch Schiebetüren, zuweilen auch nur durch Vorhänge abgetrennt ist. Ausgestattet mit offenem Kamin und reichlicher Sitzgelegenheit, dient er der Familie als gemeinsamer Wohnraum und ersetzt als solcher bei beschränkten Verhältnissen das unentbehrliche Drawingroom.

Das Drawingroom, das dem Sinne nach am klarsten wohl als das Zimmer der Hausfrau bezeichnet wird, stellt seiner Bestimmung sowohl, wie seiner Ausdehnung nach den Hauptraum

des heutigen englischen Hauses dar. Er liegt wie alle übrigen Wohnräume im Erdgeschoß und bildet den Sammelpunkt des häuslichen Lebens und des gesellschaftlichen Verkehrs. Er dient als Damenzimmer, als Empfangs- und Gesellschaftsraum und als Familienwohnzimmer zugleich und erfüllt somit allein die mehrfachen Zwecke, denen im kontinentalen Wohnhause je ein besonderer Raum zugewiesen ist, ein Umstand, der das Bauprogramm des englischen Hauses wesentlich vereinfacht. Seiner Bedeutung entsprechend erhält dieser Raum einen bevorzugten Platz im Gesamtplan des Hauses und die beste Lage zur Sonne. Man sichert ihm gern eine schöne Aussicht und gibt ihm deshalb in der Regel einen geräumigen Erker in Form eines bay-window, eines weit ausbuchtenden Fensterplatzes.

Die übrigen Wohnräume des englischen Hauses gleichen nach Zahl und Anordnung denen des kontinentalen Hauses. Neben dem stets geräumigen Speisezimmer ist in der Regel noch ein Bücherzimmer vorgesehen, die library, die aber nicht nach kontinentalem Brauch als Arbeits- und Studierzimmer dient, sondern mehr als Herren- und Rauchzimmer. In größeren Häusern findet man vielfach noch ein Frühstückszimmer und ein kleines, als Aufenthaltsraum für die Vormittagsstunden dienendes Morgenzimmer.

Die oberen Stockwerke des Hauses sind den Schlafräumen vorbehalten. In der besonderen Sorgfalt, mit der die Gruppierung dieser Räume durchdacht ist, in dem beharrlichen Streben, mit dem hier allen Anforderungen nach Bequemlichkeit und allen sanitären Bedingungen Rechnung getragen wird, bekundet sich der verfeinerte Sinn des Engländers für behagliche Wohnlichkeit. Die Schlafzimmer sind in der Regel, nach Art der Appartements des älteren französischen Hauses, zu einzelnen Gruppen zusammengefaßt, deren jede, außer dem eigentlichen Bettraum, noch ein Ankleidezimmer für den Herrn (in größeren Häusern oft auch ein zweites für die Dame), ein Badezimmer und anstoßend daran ein Klosett umfaßt. In ähnlicher Weise sind auch die Fremdenzimmer angeordnet. Besonderer Wert ist darauf gelegt, daß all diesen Räumen in reichlichem Maße Licht und Luft zugeführt wird. Auch durch die Anlage von Wandschränken im Schlafzimmer, die die Aufstellung großer Einzelmöbel überflüssig machen, wird auf eine Vermehrung des freien Luftraums hingearbeitet. Im übrigen gilt es als Regel, die Gruppe der Schlafzimmer, so weit als irgend möglich, nach

Südosten zu legen, um diesen Räumen den Genuß der Morgensonne zu sichern. Auch für die Kinderzimmer ist die Sonnenlage oberstes Gesetz. Sie sind in der Regel so angeordnet, daß sie einerseits mit dem Schlafzimmer der Eltern in unmittelbarer Verbindung stehen, andererseits leicht und möglichst ohne Umwege von den Wirtschaftsräumen zu erreichen sind.

In der Anordnung und Durchbildung dieser Wirtschaftsräume gibt das englische Haus ein Beispiel gewissenhafter Erfüllung neuzeitlicher Wohnansprüche, und zwar, was hier besonders betont zu werden verdient, keineswegs übertriebener Ansprüche. Was hier gefordert und gegeben wird, sollte bei normaler Lebenshaltung durchaus als die Regel gelten, und wenn diese Norm weit über den kontinentalen Durchschnittsansprüchen liegt, so beweist das, wie wenig hier das Gefühl für eine gesunde Wohnkultur noch entwickelt ist. Der ausgedehnte Wirtschaftsbetrieb des modernen englischen Hauses liegt zu ebener Erde (und nicht, wie früher, im Untergeschoß) und ist in einem besonderen, niedrig gehaltenen Flügelbau untergebracht. Erkennt man in dieser Anordnung noch einen Rest der alten Überlieferung, nach der die gegenwärtige Form des englischen Hauses sich aus dem alten, mit besonderen Wirtschaftsgebäuden ausgestatteten Gutshause entwickelt hat, so bekundet sich andererseits in der praktischen Durchbildung dieser Raumgruppe ein sehr gesunder, modern empfindender Zweckssinn, der alle hygienischen und technischen Erfahrungen der Neuzeit für eine Steigerung der häuslichen Bequemlichkeit klug und geschickt zu benutzen versteht. So ist neben der Küche, die in England lediglich zum Kochen und Zubereiten der Speisen dient, auch in den kleinsten Häusern ein besonderer Abwaschraum, eine Spülküche, vorhanden, und selbst in den Arbeiterwohnungen wird man lieber in den Wohnstuben kochen, als in der Küche Reinigungsarbeiten, wie das Abwaschen des Geschirrs, das Bürsten der Kleider oder das Putzen der Stiefel vornehmen wollen. Neben der Speisekammer ist in der Regel noch ein weiterer Raum zum Aufbewahren von Geschirr und Vorräten vorgesehen. Wo nicht, wie bei größeren Landhäusern ein besonderes Waschhaus vorhanden ist, wird heute vielfach im Keller eine Waschküche angelegt. Die große Ausdehnung des Wirtschaftsbetriebs macht natürlich eine große Anzahl von Dienstboten notwendig, für die im Wirtschaftsflügel ein besonderer Eß- und Aufenthaltsraum vorhanden sein muß. Die Küche liegt im all-

gemeinen in jenem Winkel des Hauses, wo Wohnhaus und Wirtschaftsflügel zusammenstoßen und steht gewöhnlich mit dem Speisezimmer durch einen zwischengeschobenen Anrichteraum in Verbindung, der gleichzeitig als eine Art Geruchsfang die Küchendünste von dem Wohnhaus fernhält. Wie der Speisekammer, so gibt man auch der Küche in der Regel die kühle Nordlage. Nur im kleineren Hause liegt sie bisweilen auch nach Südosten, im Strahlenwinkel der Morgensonne.

Damit ist das Programm des englischen Wohnhauses in seinen Hauptzügen gegeben. Aus diesem Programm geht, wie gesagt, hervor, daß das englische Haus seiner Anlage nach als Landhaus gedacht ist. Zugleich aber zeigt es sich auch, daß es als solches durchaus ein Produkt großstädtischer Lebensformen ist. Der Grundriß sowohl, wie die innere Einrichtung sind von einer gesellschaftlichen Konvention bestimmt, die im Kulturmittelpunkt, in der Großstadt gebildet ist. Und die ganze Anlage deutet darauf hin, daß man auch auf dem Lande die Errungenschaften dieser Großstadtkultur nicht entbehren will. Alle Mittel der modernen Technik sind in ausgiebigstem Maße herangezogen, um die Bequemlichkeiten der Wohnung zu erhöhen und den Lebenskomfort nach jeder Richtung hin zu steigern. Denn man wohnt nicht auf dem Lande, weil man der verfeinerten Reize des Großstadtlebens überdrüssig ist und weil man, etwa im Sinne Rousseauscher Naturschwärmerei, nach vereinfachten Daseinsformen zurückverlangt, sondern weil man in einer gesunden Lebens- und Wohnweise ein sicheres Mittel erkannt hat, um Körper und Nerven so zu kräftigen, daß sie den gesteigerten Anforderungen des Großstadtlebens, sowohl was die Arbeit im Berufsdasein, als auch die Formen der Erholung betrifft, in erhöhtem Maße gewachsen sind. Auch von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, stellt das englische Haus eine durchaus moderne Schöpfung dar, in der das Empfinden der Zeit in charakteristischer Weise zum Ausdruck kommt.

Im übrigen ist das Programm in seinen grundsätzlichen Forderungen allgemein anerkannt. Auch im Stadthause und selbst bei den beschränkten Raumverhältnissen in der Etagenwohnung des Mietshauses werden, was den Wohnungskomfort und den Umfang der Wirtschaftsräume betrifft, keine Zugeständnisse gemacht. Im Londoner Reihenhause wird, um für die Wirtschaftsräume genügenden Raum zu gewinnen, sogar der ganze Hof und gewöhnlich noch ein Teil

des Bürgersteigs unterkellert. Und auch das Kleinhaus, das Haus des Mittelstands und des Arbeiters, unterscheidet sich von dem größeren nicht eigentlich in prinzipiellen Punkten, sondern nur durch die Zahl und Größe der geforderten Räume. Auch das Kleinhaus hat im Erdgeschoß neben der Wohnküche einen besonderen Abwaschraum zum Spülen des Geschirrs und zum Reinigen der Kleider und meistens sogar noch einen kleinen Wohnraum, das Parlour; im Obergeschoß enthält es in der Regel zwei bis drei Schlafräume und meist auch eine Badegelegenheit, wenn diese nicht im Erdgeschoß in der Abwaschküche untergebracht ist. Selbstverständlich gehört zu jedem Hause ein kleiner Garten, vielfach ist auch ein kleiner Stall vorhanden, in dem kleines Hausgetier gehalten werden kann. Der Vervollkommnung des Kleinhausbaues ist in England, in gerechter Würdigung seiner großen Bedeutung für das großstädtische Wohnwesen, von jeher erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet worden. Für die Verbesserung der Grundrißformen und für die Durchbildung aller technischen Einzelheiten ist von öffentlichen Behörden und privaten Arbeitgebern in Verbindung mit hervorragenden Architekten Vorbildliches geleistet worden. Auch die Baugesetzgebung ist dauernd bemüht, durch Erleichterungen der Konstruktionsvorschriften den Bau von Einfamilienhäusern zu fördern.

In der künstlerischen Durchbildung des Hauses macht sich die typenbildende Kraft lebendiger Bedürfnisse in vorteilhafter Weise bemerkbar. Ein einheitlicher Stil ergibt sich unter solchen Voraussetzungen von selbst. Das bürgerliche Wohnhaus gibt sich, dem Programme folgend, auch in seiner äußeren Gestalt durchaus als Landhaus zu erkennen. Nicht im Sinne einer formengetreuen Nachbildung der palladianischen Villa, die auf dem Kontinent bis vor kurzem ausschließlich als klassisches Vorbild für solche Bauaufgaben galt und zum Teil auch heute noch als solches betrachtet wird, sondern mehr durch die freie Art der Gruppierung und durch eine geschickte Verwertung malerischer Elemente, das heißt, durch eine Formengebung, wie sie für das englische cottage, das ländliche Bauernhaus, charakteristisch ist. Zwar hat auch in England, unter dem starken Einfluß des palladianischen Klassizismus, während des 17. und 18. Jahrhunderts das italienische Villenschema eine Zeitlang begeisterte Nachahmung gefunden. Heute hat man sich indessen von diesem Vorbild, das lediglich als abstrakte Kunstform Bedeutung hat (und als solche von unbestrittenem Werte bleibt), gänz-

lich abgewendet. Man folgt auch hier wieder der nationalen Bauüberlieferung, die in formaler Beziehung vielleicht geringer zu werten ist, dafür aber den entscheidenden Vorzug besitzt, die Stimmung häuslichen Behagens zu geben, die der Engländer vor allem und mit Recht von seiner Wohnung verlangt. Über die Formengebung und den Aufbau des englischen Hauses ist an anderer Stelle (S. 39 ff.) bereits gesprochen worden. Hier seien noch einige Bemerkungen über die architektonische Durchbildung des Kleinhauses nachgetragen. Das Kleinhaus wird in der Regel im Reihenbau errichtet. Ganze Straßen, ja ganze Viertel werden von einem Unternehmer nach einem feststehenden Muster bebaut. Diese endlose und schematische Wiederholung des gleichen Typus, der überdies in künstlerischer Hinsicht oft manches zu wünschen übrig läßt, hat der englischen Wohnhausarchitektur mit Recht den Vorwurf der Eintönigkeit eingetragen. Daß sich die Fehler solchen Schematismus durchaus vermeiden lassen, haben neuerdings die von geschäftstüchtigen und ideal gesinnten Fabrikherren unter Heranziehung der besten Architekten des Landes erbauten Arbeiterkolonien bewiesen. Die weltbekannten Schöpfungen des Seifenfabrikanten Lever in Port Sunlight und des Schokoladefabrikanten Cadbury in Bournville stehen in dieser Hinsicht als architektonische Leistungen an erster Stelle. Vielleicht ist hier sogar des Guten bisweilen zuviel getan worden. Es sind, da man sich in den Mitteln keinerlei Beschränkungen aufzuerlegen brauchte, in der Formengebung vielfach zu reiche, villenartige Wirkungen angestrebt worden, die zu den bescheidenen Abmessungen des Kleinhauses nicht recht passen. Immerhin sind von diesen Musterdörfern wertvolle Anregungen für die künstlerische Gestaltung des Kleinhauses ausgegangen. In neueren Anlagen ist sowohl die Gefahr zu weit getriebener Regelmäßigkeit als auch der Fehler allzu üppiger Formengebung in glücklicher Weise vermieden, indem man die architektonische Wirkung mehr in einer geschickten Gliederung der Massen, als in der Häufung einzelner Schmuckmotive gesucht hat.

Alles in allem stellt das englische Haus, auch als architektonische Leistung betrachtet, durchaus ein Erzeugnis des die Nation charakterisierenden Zweckſinns dar. Es bekundet als solches mehr die Wirksamkeit eines wohlgepflegten, auf eine Veredelung der äußeren Lebensformen bedachten Geschmacks als das Vorhandensein einer starken schöpferischen Kunstkraft. Der eigenartige Reiz der bürgerlichen Bau-

kunst Englands beruht gerade in dem bewußten Verzicht auf alle gesteigerten, über die bürgerliche Sphäre hinausgehenden repräsentativen Architekturwirkungen. Das beweisen auch die Formen des Kleinwohnungsbaues. In England kennt man jene falsche Großmannssucht nicht, die mit riesigen Mietspalästen an breiten Straßen eine großstädtische Monumentalität erstrebt und hinter prunkvollen Fassaden notdürftig ein furchtbares Wohnungselend verbirgt. „Das Einfamilienhaussystem bietet nicht die Grundlage zur architektonischen Größenentwicklung, wie sie selbst den Mietskasernen Berlins noch einen gewissen Anstrich von wenn auch schäbiger Pracht verleiht, aber es ist gesund und die Häuser sind bequem, und was überhaupt daran für Verzierungen vorausgabt wird, ist dem inneren Komfort zugewendet" (C. Peters).

In seiner Gesamtanlage zeigt das englische Haus, im Innern wie im Äußern, daß es für behagliche Wohnlichkeit geschaffen ist. Der Engländer denkt nicht daran, in und mit seinem Hause zu repräsentieren, womöglich auf Kosten der eigenen Bequemlichkeit. Er baut sein Haus für sich und nicht im Gedanken daran, seinen Nachbarn oder sein Gegenüber durch irgend etwas Überraschendes zu übertrumpfen. Er zieht sein Haus von der Straße zurück, setzt es in den Garten und verbirgt es sorgfältig hinter Bäumen und Strauchwerk vor den Blicken neugieriger Passanten. Die Haupträume des Hauses haben den Garten vor sich und stehen, soweit sie im Erdgeschoß liegen, mit ihm in unmittelbarer Verbindung. Damit ist schon gesagt, daß der Garten, wenigstens in der nächsten Umgebung des Hauses, regelmäßig gestaltet ist. Auch im Innern des Hauses ist der Engländer nicht gewillt, sein Selbstbestimmungsrecht und seine Bewegungsfreiheit einer vom Architekten gewollten Raumstimmung zuliebe zu opfern. Die Form und Einteilung der Zimmer wird bestimmt durch den Kaminplatz, der den Mittelpunkt der häuslichen Geselligkeit bildet. Die Räume haben breite, nicht sehr hohe Fenster, ihre Wände sind in größeren Häusern meist getäfelt, die Halle zeigt sogar häufig noch die traditionelle Holzdecke. Die Zimmer sind nicht übermäßig groß und im Vergleich mit kontinentalen Verhältnissen außergewöhnlich niedrig gehalten.

In dieser Form ist das englische Haus als ein Muster von Komfort und Behaglichkeit, im Programm, im Aufbau und in der inneren Einrichtung dem Kontinent oder, genauer gesagt, den Ländern germanischer Rasse in der Alten und Neuen Welt zum

vielbewunderten Vorbild geworden. Während man in den romanischen Ländern, vor allem in Frankreich, auch heute noch hartnäckig an den Formen des großstädtischen Etagenhauses festhält, wie sie bedingt sind durch das der Stadtbaukunst der Renaissance entlehnte Planschema der geraden und breiten Straßen, während das große Massenmiethaus nach kontinentalem Muster neuerdings sogar schon in England einzudringen beginnt und die Zahl der flats und mansions in London ständig im Steigen begriffen ist, kommt umgekehrt das Landhaus nach englischem Muster in den germanischen Ländern mehr und mehr in Aufnahme und hat neuerdings selbst in dem Lande Eingang gefunden, das sich in seiner Wohnweise aller höheren Ansprüche schlechthin begeben zu haben schien, in Deutschland. Das amerikanische Haus ist in Plan, Anlage und Aufbau ein getreues Abbild des englischen. Es zeigt, abgesehen von einigen unwesentlichen Unterschieden der architektonischen Form, wie sie durch die klimatischen Verhältnisse, durch die zur Verfügung stehenden Baustoffe und die Lebensgewohnheiten des Landes bedingt sind, keine besonderen Eigentümlichkeiten. In allen sanitären und technischen Einrichtungen, die der Steigerung des sogenannten Lebenskomforts dienen, übertrifft es womöglich noch sein Vorbild, und das mit Fliesen- oder Marmorbelag, mit reinlichem weißen Steingutgerät und allen Erzeugnissen der sanitary ware reichlich ausgestattete Badezimmer gibt mit seiner fast kliniſchen Sauberkeit gleichsam den Grundton an, auf den die gesamte Hausanlage gestimmt ist. In der bürgerlichen Baukunst Dänemarks, Hollands und der skandinavischen Länder sind die fremden Anregungen, soweit sie zu einer Verfeinerung der Planbildung und zu einer Verbesserung der Grundrißformen führen konnten, ausgiebig benutzt worden, und diese mit Maß und Umsicht betriebene Anleihe hat, ohne der künstlerischen Selbständigkeit irgendwie Einbuße zu tun, im Gegenteil zu einer sehr glücklichen Befruchtung der alten nationalen Bauüberlieferungen geführt. In diesem Sinne steht, was Einheit des Stils, künstlerische und handwerkliche Kultur und jene romantischen Reize betrifft, die aus einem empfänglichen Gefühl für das Landschaftliche und Bodenständige entstehen, die bürgerliche Baukunst dieser Länder, bei aller Anspruchslosigkeit der Mittel, auf sehr beträchtlicher Höhe.

In Deutschland hat in der jüngsten Zeit, unter dem Einfluß der sogenannten kunstgewerblichen Bewegung, eine planmäßige Neu-

gestaltung der bürgerlichen Baukunst begonnen. Doch ist man im Grunde über die Aufstellung eines Programms noch nicht hinausgelangt. Dieses Programm ist sehr umfangreich und läßt keine der einschlägigen Fragen außer Betracht. Es bildet unter der Überschrift „Haus und Garten" das Hauptkapitel einer sehr gründlichen Theorie, die, wie sie stets in Deutschland der Praxis vorauszugehen pflegt, auch den Kampf um den neuen Baustil eingeleitet hat. Dieses Programm ist nicht aus der Zusammenfassung anerkannter und allgemein bestehender Bedürfnisse entwickelt, sondern es will solche Bedürfnisse bei den Bauherren erst wecken; es ist nicht feststellender, sondern werbender Art, darum ist es auch zum großen Teil noch negierend. Es spricht von den Unzulänglichkeiten einer Wohnweise, die für einige, lediglich der Repräsentation dienende, sonst aber unbenutzte Gesellschaftszimmer einen unsinnigen Raumaufwand fordert, sich dagegen bei den Schlaf- und Wirtschaftsräumen mit ein paar unzureichenden, licht- und luftlosen Löchern begnügt. Es wettert gegen die fast barbarisch zu nennende Anspruchslosigkeit selbst gebildeter Kreise, die die Unkultur und den billigen Surrogatschwindel einer Etagenwohnung widerspruchslos hinnehmen und sich nicht einmal daran stoßen, alle Mängel des Miethauses in dem ländlichen Wohnhause wiederzufinden, das, in völliger Verkennung seines Zwecks, unter dem Begriff der „Villa" verstanden und lediglich auf äußere Architekturwirkung gestellt ist. Diesem Scheinwesen stellt das Programm im Bilde des englischen Hauses ein überzeugendes Beispiel vollendeter Wohnbaukunst gegenüber und entwickelt dann mit überzeugender Ausführlichkeit die technischen und künstlerischen Grundsätze des modernen Wohnungsbaues. Es erörtert zunächst das grundlegende Problem des Bauplatzes und gibt einige allgemeine Regeln über die Stellung des Hauses auf dem Grundstück. Nicht der Straßenprospekt, sondern die Lage zur Himmelsrichtung soll für den Wohnhausarchitekten den Ausgangspunkt seiner Entwurfsarbeit bilden. Die Vorteile, die die freie, von der Umbauung nicht bedrängte Lage des Grundstücks bietet, sollen dazu ausgenützt werden, die Wohnräume nach der Sonnenseite zu legen und ihnen den Blick auf den Hausgarten zu erschließen. Bietet der Bauplatz einen landschaftlichen Fernblick, so muß auch daraus bei der Situation des Hauses Nutzen gezogen werden. Erst nach Erfüllung dieser übergeordneten Forderungen kann über die Frage des Zugangs und damit über die Beziehung

des Hauses zur Straße entschieden werden. Anzahl und Art der Zimmer richten sich nach den besonderen Ansprüchen des Bauherrn; doch umfaßt das normale Raumprogramm des deutschen Bürgerhauses, das, wie ausdrücklich betont werden muß, seinem Charakter nach weniger ein Landhaus im Sinne des englischen darstellt, sondern ein Vorstadthaus, etwa folgende Raumgruppen: Empfangszimmer, Herrenzimmer, Wohnzimmer und Speisezimmer bilden die Gruppe der Wohnräume, die häufig durch Einfügung eines Damenzimmers, eines Musikzimmers oder einer Bibliothek eine Erweiterung erfährt. Zu den Wirtschaftsräumen gehört die Küche nebst Anrichte, Speisekammer und Spülküche und neuerdings häufiger auch ein besonderes Zimmer als Aufenthaltsraum für die Dienstboten. Über die Zahl der Schlaf- und die Größe der Kinderzimmer entscheidet die Größe der Familie. Doch sollte in jedem Fall Raum genug vorhanden sein, daß neben jedem Schlafzimmer, auch wenn es als Fremdenzimmer bestimmt ist, ein kleiner Ankleideraum, ein Bad und ein Abort angelegt werden kann. Über die Gruppierung der Räume entscheidet die Lage zur Himmelsrichtung; hier gilt ganz allgemein das Gesetz: die Wohn- und Schlafräume liegen nach West oder Ost, die Wirtschaftsräume nach Norden. Was die Grundform der Zimmer betrifft, so wird sie durch den jeweiligen Zweck bestimmt, dem die Räume dienen sollen: das Arbeitszimmer muß vom Schreibtisch aus disponiert werden, für das Musikzimmer ist die Stellung des Flügels entscheidend, für das Schlafzimmer die der Betten. Überhaupt sollte für jedes Zimmer zuerst ein Möblierungsplan gezeichnet werden. Nach diesem hat sich die Anordnung der Türen und Fenster zu richten, damit für die Aufstellung der Möbel geeignete Wandflächen gewonnen werden. Im übrigen ist, unter dem Einfluß englischer Wohnbaukunst, die Vorliebe für kleine Räume und niedrige Zimmer gewachsen. Solche Räume, die aber auch wieder nicht dürftig sind oder doch wenigstens das Gefühl davon nicht aufkommen lassen, sorgen, wie der alte Fontane gelegentlich einmal angemerkt hat, für Behaglichkeit, und der richtig organisierte Mensch sollte, nach seiner Meinung, auf fünfzehn Fuß hohe Salons mit tubablasenden Stuckengeln pfeifen und froh sein, eine Stimmung kultivieren zu können, als befände er sich in Schlafrock und Pantoffeln.

Auch für die Anlage des Gartens gibt das Programm ausführliche Vorschriften. Der Hausgarten, der dazu bestimmt ist,

einen den Wohnräumen in jeder Weise ebenbürtigen Aufenthaltsort im Freien zu bieten, stellt sozusagen eine in sich selbständige Erweiterung der Wohnung, eine Fortsetzung des Wohnhausbaues mit anderen Mitteln dar. Statt des Steines bedient er sich eines lebenden Baustoffes, der Pflanze. Er sollte daher auch architektonisch gestaltet sein, das heißt im Gartenplan sollten die im Grundriß des Wohnhauses festgelegten Hauptlinien, unter klarer Herausarbeitung dieser Beziehungen, ihre Fortführung finden. Schon daraus geht hervor, daß sich Gartenplan und Wohnhausgrundriß gegenseitig bedingen, daß sie in ihren Formen voneinander abhängig sind und daß die Plangestaltung für Haus und Garten in einer Hand, nämlich in der Hand des Architekten bleiben muß. Für die Aufteilung des Grundstücks sollten die Lebensbedingungen des Gartens entscheidend sein und der Platz für das Haus möglichst so gewählt werden, daß als Gartenland große zusammenhängende Geländeflächen zur Verfügung stehen. Gelingt es, das Haus in die Nordwestecke des Grundstücks zu schieben, kann sich der Garten nach Süden öffnen, so sind ihm alle Vorteile der günstigsten Sonnenlage gesichert. Es ist schon gesagt worden, daß der Garten in unmittelbarer und inniger Verbindung mit dem Hause stehen soll, damit die dem Getriebe der Großstadt entflohenen Bewohner im vollsten Maße die erfrischenden Reize der Naturnähe genießen können. Das aber ist nur möglich, wenn man auf ein hohes Sockelgeschoß verzichtet und das Erdgeschoß des Hauses nur so viel über das Gartengelände emporhebt, daß man von den Wohnräumen im Parterre über wenige Stufen in den Garten oder wenigstens auf die dem Hause vorgelagerte Gartenterrasse gelangen kann. Eine solche Terrasse, ein halbrunder oder rechteckiger Sitzplatz, eine Loggia oder Veranda, auf die sich Bänke und bequeme Liegestühle aufstellen lassen, sollte am Hause niemals fehlen.

Für die Aufteilung des Gartengeländes, für die Wegführung und für die Gliederung der Gartenräume sind die Grundlinien des Hauses bestimmend. Hält man diese inne, so wird man ganz von selbst darauf kommen, die einzelnen Gartenteile sowohl in ihrer gartentechnischen und pflanzlichen Ausstattung als auch in ihren räumlichen Abmessungen nach dem Charakter und dem Gebrauchszweck der Zimmer einzurichten, von deren Fenstern der Blick auf sie genossen wird. Vor die sonnigen Wohnzimmer gehört ein farbenreicher Blumengarten, ein Rosenbeet oder ein schöngepflegter Rosen-

platz, vor die Fenster der Nordfront etwa ein Garten mit immergrünen Pflanzen. Im übrigen wird darauf Bedacht zu nehmen sein, die natürliche Beschaffenheit des Geländes, die Terrainunterschiede, zufällig vorhandene Wasseransammlungen, etwaigen Bestand an alten Bäumen für die rhythmische Gliederung der Gesamtanlage nutzbringend zu verwerten. Eine gebotene Abtreppung des Geländes gibt durch vorhandene Höhenunterschiede für den regelmäßigen Garten stets ein dankbares Motiv. Sie fordert die Anlage von grünen Böschungen oder in besonderen Fällen von steilen Stützmauern aus Stein, die man beranken läßt und über deren Geländer farbige Blütenzweige herabhängen. Wo solche von der Natur gebotenen Anregungen fehlen, wird sich die erforderliche Gliederung der Gartenräume durch die Anlage hoher Hecken, durch Spaliere oder schattige Laubengänge erreichen lassen. Auch das weißgestrichene Holzwerk einer Pergola wird zu solchen Zwecken mit Vorliebe Verwendung finden. Den Abschluß der Perspektive bildet ein halboffenes Gartenhäuschen oder eine halbrunde von Hecken umzogene Nische mit Sitzbänken. In größeren Gärten könnte das Wasser mehr als bisher zum Schmuck des Gartens herangezogen werden. In langgestreckten, von gepflasterten Wegen umzogenen Becken bildet es als bewegte Fläche und durch die mannigfachen Reize wechselnder Luftspiegelung ein belebendes Element für die Raumgestaltung des Gartens.

Zu jedem Hausgarten gehört ein wohlausgestatteter Nutz- und Gemüsegarten, wo das „kleine Gemüse" für die Küche von der Hausfrau selbst gezogen werden kann. Schmale Beete und enge Wege, wie sie der Zweck erfordert, bestimmen seinen Grundplan. Er wird am besten in unmittelbarer Verbindung mit dem Wirtschaftshofe stehen, der für allerlei Art von Hausarbeit unentbehrlich ist und daher bei keinem Wohnhause fehlen sollte. Daß zu den Einzelteilen eines modernen Hausgartens auch ein Sport- und Tennisplatz und ein Spielrasen für die Kinder gehört, sei der Vollständigkeit halber noch erwähnt.

Wenn man nun die heutigen Leistungen bürgerlicher Baukunst in Deutschland mit diesem klaren und durchdachten Programm vergleicht, so zeigt es sich, daß zwar allgemein, unter den Architekten sowohl, als auch zwischen ihnen und den Bauherren, eine Verständigung auf der Grundlage dieses Programms erzielt ist, daß das Programm Anerkennung gefunden hat und daß es im besten

Landhaus B. in Oberalpina-St. Moritz

Architekt Heinrich Tessenow

Treppenhaus eines Gerichtsgebäudes (Amtsgericht Berlin)

Architekt Otto Schmalz †

Sinne populär zu werden beginnt, daß aber dennoch die Bildung bestimmter charakteristischer Haustypen noch erst begonnen hat. Wenn auch bei der Verschiedenartigkeit der deutschen Volksstämme, bei der starken Gegensätzlichkeit der Temperamente, die schon allein zwischen Nord- und Süddeutschen besteht, eine einheitliche Entwicklung gerade auf dem von individuellen Lebensgewohnheiten so stark bedingten Gebiet des Hausbaues kaum je zu erwarten ist, so wird man heute feste Formen für Grundriß und Aufriß selbst im Umkreis eines bestimmten städtischen Zentrums vergeblich suchen. Ja, man wird sie nicht einmal da ausgeprägt finden, wo ganz bestimmte, sich gleichende Bedürfnisse zu befriedigen sind. Gerade der Typus des vorstädtischen Bürgerhauses, das den Lebensbedingungen des Mittelstandes am besten entspricht und das, wie die Verhältnisse liegen, künftig die Normalform des deutschen Wohnhauses darstellen wird, ist noch völlig in der Entwicklung begriffen. Eine Zeitlang war der Einfluß des englischen Vorbildes allmächtig: eine schwärmerische Begeisterung für das Cottage war die Folge, und es wurde der Versuch unternommen, das englische Landhaus in Deutschland einzubürgern. Dieser Versuch war vergeblich; er mußte scheitern, weil die Voraussetzungen, auf denen die unbestreitbaren Vorzüge des englischen Hauses beruhen, sich auf ein Land mit anders entwickelten Lebensbedingungen nicht übertragen lassen. Als ein Mittel, um von der hergebrachten Vorstellung der „Villa" loszukommen, war aber auch diese Epoche nicht ohne Bedeutung. Dann begann eine mehr die nationale Überlieferung betonende Biedermeiermode, man begeisterte sich für die schlichten städtischen und ländlichen Bürgerhäuser dieser Zeit und lernte die Vorzüge einer Baukunst zu schätzen, die mit den bescheidensten Mitteln eine Fülle von Behaglichkeit und freundlicher Wohnlichkeit zu geben verstand. Und man begann mit gutem Erfolg die glücklichen Wirkungen dieser Bauweise nachzuahmen, die ihre Reize nicht in der Häufung von architektonischen Kunstformen und schmückendem Beiwerk sucht, sondern in der geschickten Verwertung der Baustoffe, in dem farbigen Gegenspiel gelber Putzflächen oder weißgefügter Backsteinwände, roter Dächer und grünen Laubwerks. So stellt das deutsche Bürgerhaus heute ein Gemenge aus verschiedensten Elementen dar. Unter dem Einfluß englischer Grundrißkunst, die vor allem auf die Steigerung des Lebenskomforts gerichtet ist, beginnt sich aus den Wurzeln einer längst vergessenen nationalen Überlieferung ein neues

Gebilde zu entwickeln, das in seinem gegenwärtigen Zustand mehr Prinzip als Erfüllung, mehr Wille als Form ist, und das darum auch nur als tendenzvoller Versuch, nicht als endgültige Lösung gewertet werden kann. Wie wenig in der Tat von einem neuen Typus schon gesprochen werden kann, beweisen die Vororte deutscher Großstädte. Das Vielerlei der versuchten Lösungen, das in dem bunten Durcheinander ihrer Straßenbilder sichtbar wird, läßt sie recht eigentlich als die Laboratorien der modernen bürgerlichen Baukunst erscheinen. Hier regiert durchaus noch das Experiment mit allen Zwischenzuständen des Werdenden.

Entwickeltere Formen zeigt dagegen heute schon das deutsche Kleinhaus. Für seine Ausbildung haben namentlich die in den letzten Jahrzehnten mit größtem Eifer betriebenen Versuche auf dem Gebiete des Arbeiterwohnhausbaues nützliche Anregungen gegeben. Der Bau von Arbeiterwohnhäusern ist in Deutschland, nachdem durch das rasche Anwachsen der Industrie die Beschaffung guter und billiger Kleinwohnungen in großem Umfang notwendig geworden war, mit tatkräftigem Idealismus und in Erfüllung einer zu Recht erkannten sozialen Verpflichtung betrieben worden. Die Arbeitgeber haben sich mit einer nur zweckmäßigen Behandlung der Aufgabe nicht begnügt, sie haben vielmehr alle erdenklichen Anstrengungen gemacht, durch Heranziehung tüchtiger und hervorragend bewährter Architekten und mit Aufbietung sehr bedeutender Mittel über das technisch Vollendete hinaus auch künstlerisch befriedigende Lösungen zu gewinnen. In solcher groß gearteten Siedlungsarbeit hat sich die industrielle Großunternehmung als ein energischer Förderer moderner Kulturpolitik offenbart. Über die zunächst vorwaltenden und durchaus berechtigten selbstischen Wünsche, durch Schaffung günstiger Lebensbedingungen für den Arbeiter seine Leistungsfähigkeit und Anteilnahme für den Betrieb zu steigern, trat sehr bald das höhere Ziel, ihm durch Fesselung an die Scholle das verlorene Heimatsgefühl wiederzugewinnen. Und in diesem Sinne haben auch hier wieder die großen sozialen Ideen der Zeit unmittelbar praktisch und anregend auf die Kunst zurückgewirkt. Und wie die kunstgewerbliche Bewegung, wie an anderer Stelle gezeigt wurde, herausgewachsen ist aus der großen Idee des „Arbeiters", wie sie ihren Ursprung nahm in dem Heimatland der modernen Arbeit, in England, und ihren stärksten Widerhall fand in dem Land der großen sozialen Reformen, in Deutschland, so hat die

vom Kunstgewerbe befruchtete und neuen Zielen zugewendete Baukunst ihre ersten praktischen Erfolge nicht zufällig auf dem Gebiete der Industriearchitektur gefunden, in der Schaffung von modernen Fabrikgebäuden und Arbeiterwohnhäusern. Dank solcher Bestrebungen hat sich der odiöse Begriff des Arbeiterviertels völlig in sein Gegenteil verkehrt; die Arbeiterkolonien moderner Großunternehmungen gelten heute als die vorzüglichsten Beispiele neuzeitlicher Wohnbaukunst. Statt der endlosen Wiederholung schnurgerader, baumloser Straßen, die mit langen Reihen gleichförmiger nüchterner Häuser besetzt sind, findet man heute weiträumige Siedlungen, durchsetzt von grünen Gärten, mit kleinen anmutigen Ein- oder Zweifamilienhäusern bestellt, deren jedes gewöhnlich noch in einem niedrigen Anbau einen kleinen Stall zur Verfügung hat.

Für Arbeiterwohnungen wird trotz erhöhter Baukosten der Typus des Einfamilienhauses bevorzugt. Er gestattet die größte Bewegungsfreiheit; auch ist zu Zank und Unfrieden der Parteien beim Einzelhaussystem weniger Gelegenheit gegeben als bei der Vereinigung mehrerer Familien unter einem Dach. Die Grundrißgestaltung des Einfamilienhauses läßt eine große Anzahl von Lösungen zu, je nach der Zahl der geforderten Räume und entsprechend den wirtschaftlichen und klimatischen Bedingungen der Siedlung. Im allgemeinen wird bei der Planung von dem Gesichtspunkt auszugehen sein, daß der Arbeiter die Küche als den eigentlichen Aufenthaltsraum der Familie betrachtet. Hier schaltet die Hausfrau, hier spielen die Kinder, hier werden die Mahlzeiten eingenommen, und hier verbringt die Familie, wie zu Zeiten des alten deutschen Bürgerhauses, gemeinsam die freien Stunden des Feierabends. Selbst da, wo eine besondere Wohnstube vorhanden ist, wird diese Gewohnheit nicht aufgegeben, man lebt in der Küche, während das Wohnzimmer ungenützt bleibt und als „gute Stube" mit besonderer Schonung behandelt wird. Es ist daher heute allgemein die Einrichtung sogenannter Wohnküchen üblich geworden, die als Koch- und Wohnraum zugleich dienen und ausreichenden Platz zur Aufstellung eines großen Eßtisches und mehrfacher Sitzgelegenheit in Form von Stühlen und Wandbänken bieten. Eine solche Wohnstube erleichtert der Hausfrau die Bedienung des Eßtisches und die Zureichung bei den Mahlzeiten und erspart überdies die Beheizung eines Zimmers, Vorteile, für die von den Arbeitern eine Beschränkung des eigentlichen Wohnplatzes gern in den Kauf

genommen wird. Das Stallgebäude, das früher als selbständiger Bauteil ausgeführt wurde, wird heute meist als kleiner Anbau mit dem Wohnhause unmittelbar verbunden, ebenfalls in der Absicht, der Hausfrau den Wirtschaftsbetrieb durch Verkürzung der Wege zu erleichtern.

Unter den verschiedenen Bauformen, die für das Einfamilienhaus üblich sind, hat sich, nicht nur für Arbeiterwohnungen, sondern für die Kleinwohnung überhaupt, das Reihenhaus als der beste und billigste Typus bewährt. Freistehend ausgeführt wird das Kleinhaus sehr teuer, auch kommt es infolge der beschränkten Größenverhältnisse architektonisch nicht recht zur Wirkung, zumal die Straßenwand durch die vielen schmalen Bauwiche — so bezeichnet man den seitlichen Abstand zwischen zwei Häusern — stark aufgelockert wird. Das Reihenhaus dagegen bietet alle Vorteile einer sparsamen und wohlfeilen Bauausführung, da nur zwei Fronten architektonisch ausgebildet zu werden brauchen und gemeinschaftliche Brandgiebel gestattet werden können. Überdies ist beim Gruppen- und Reihenhausbau eine Herabminderung der strengen, für das hohe Stockwerks- und Massenmiethaus geltenden (und hier auch kaum zu entbehrenden) Konstruktionsvorschriften ohne Bedenken zulässig. Die Außenmauern können schwächer, die Innenwände leichter konstruiert und die Breitenmaße der Treppe verringert werden, wodurch sich im ganzen eine beträchtliche Verbilligung der Herstellungskosten erzielen läßt. Es kommt hinzu, daß das beiderseitig eingebaute Reihenhaus auch leichter zu erwärmen und warm zu erhalten ist als das freistehende Einzelhaus. Dagegen hat das Reihenhaus den Nachteil, daß es, auf schmalem Grundstück errichtet und darum in seiner Flächen- und Breitenentwicklung beschränkt, namentlich wo es sich um die Unterbringung einer größeren Zahl von Räumen handelt, eine Vermehrung der Stockwerke verlangt. Ein schmales Dreifensterhaus zum Beispiel wird, schon wenn es acht Zimmer aufnehmen soll, dreigeschossig sein müssen. Es ist nicht zu leugnen, daß durch solche Vermehrung der Treppen der innere Verkehr und die Bewirtschaftung des Hauses erschwert wird. Es kommt hinzu, daß das schmale Reihenhaus in geringerem Maße gegen seine Nachbarschaft abgeschlossen ist als das freistehende Haus, und aus diesen Mängeln mag sich die Abneigung erklären, die in weiten Kreisen der Wohnungsuchenden gegen diese Form des Kleinhausbaues noch besteht. Gegenüber den bedeutenden Vorzügen, die dieser Haustypus bietet,

können indessen solche geringfügigen Nachteile kaum ins Gewicht fallen. Man vergleiche zum Beweise etwa die Ausstattung eines Reihenhauses mittlerer Größe, mit einer Frontbreite von vielleicht 6 Metern, mit den mehr als dürftigen Wohngelegenheiten einer Etagenwohnung gleicher Preislage in einem großstädtischen Massenmiethaus. Hier eine schlecht zu lüftende Dreizimmerwohnung an einem dumpfen, sonnenlosen Hof, ohne jedes Nebengelaß, dort ein eigenes Haus mit einem kleinen Stück Gartenland zu eigener Bewirtschaftung, mit einer Küche nebst Speisekammer und einem geräumigen Wohn- und Eßzimmer im Erdgeschoß, einer Waschküche im Keller, zwei Schlafzimmern nebst einem kleinen Baderaum im Obergeschoß, einem Trockenboden und einer Kammer im Dachgeschoß. Aus solcher Nebeneinanderstellung geht die große Überlegenheit, die das Kleinhaus nicht nur in sozialer und bautechnischer Hinsicht, sondern auch in wirtschaftlicher Beziehung besitzt, mit überzeugender Deutlichkeit hervor.

In der architektonischen Durchbildung des Kleinhauses ist man von jener romantischen Anschauung, die anfangs die Lösung der künstlerischen Aufgabe in einer verkleinerten Nachbildung bürgerlicher Landhausbauten glaubte gefunden zu haben, allmählich zu einer weniger gemütvollen, aber sachlicheren Auffassung des Problems durchgedrungen. Man hat gelernt, mit einfachen Mitteln, durch ruhige geschlossene Formengebung und namentlich auch durch vermehrte Benutzung der Farbe, charakteristische, aus dem Zweck entwickelte Bautypen zu schaffen. Auch hier hat der Arbeiterwohnhausbau wertvolle Anregungen gegeben. Die Zeiten, wo man dem Arbeiter eine Miniaturvilla mit Erkern und Türmchen und malerischem Giebelschmuck erbaute, wo man die Arbeiterkolonien, ohne an die einfache Lebenshaltung ihrer Bewohner zu denken, zu architektonischen Schaustücken nach dem Vorbild der englischen Reklamedörfer ausbildete, sind längst vorüber. Im Anschluß an die guten Vorbilder ländlicher Bauweise, namentlich des älteren kleinen Bauernhauses, haben die Architekten versucht, neue Hausformen zu entwickeln, die den modernen Lebensbedürfnissen entsprechen und jenen gesteigerten Ansprüchen genügen, mit denen heute, infolge allgemein gestiegener Lebenshaltung, auch bei einfachen Verhältnissen zu rechnen ist. Diese Versuche haben, wie die bekannten Arbeiterkolonien von Krupp in Essen, von Schmidt in Hellerau und viele andere beweisen, vielfach bereits zu schönen

Ergebnissen geführt. Sie haben auch mit gutem Erfolg auf die Ausgestaltung des bürgerlichen Kleinhauses zurückgewirkt, für das sich allenthalben gewisse Typen einzubürgern beginnen, Typen, die in den einzelnen Gegenden, je nach den klimatischen Bedingungen und besonderen Lebensgewohnheiten, verschieden sein mögen, im ganzen aber in den Grundformen doch übereinstimmen. Diese Grundformen gelten als Einheitsformen, die sich, in Gruppen oder langen Reihen zusammengefaßt, in gleichartiger Ausbildung wiederholen, oder auch, innerhalb derselben Gruppe, mit anderen ähnlichen, kleineren oder größeren Typen abwechseln. Eine solche Uniformität ist nicht zu vermeiden, da die Baubedürfnisse innerhalb einer Arbeiter- oder Kleinbürgersiedlung für die einzelnen Häuser sich im großen ganzen kaum unterscheiden, sie ist im übrigen aus wirtschaftlichen Gründen sogar geboten. Denn man wird die Kosten des Kleinhausbaues wesentlich herabmindern können, wenn für die einzelnen Bauelemente, Fenster, Türen, Beschläge und so weiter, gewisse Einheitsformen und -maße (Normen) eingeführt werden, so daß eine massenweise und fabrikmäßige Herstellung dieser Teile ermöglicht wird. Durch solche Uniformität geschieht aber auch der künstlerischen Wirkung kein Abbruch; im Gegenteil, es wird durch die regelmäßige Wiederholung bestimmter Einheitsformen eher möglich sein, ruhige und geschlossene Architekturbilder zu schaffen. Der Gefahr eintöniger Schematisierung ist leicht dadurch zu begegnen, daß man einzelne Häuser durch reicheren Giebelschmuck oder durch besondere Ausbildung der Hauseingänge von ihren Nachbarn unterscheidet, indem man die langen Fluchten durch Vor- und Rücksprünge gliedert, die Häuser um einen nach der Straße zu geöffneten Wohnhof gruppiert, oder dann und wann an besonderen, durch die Straßenführung betonten Stellen die farbige Einheit unterbricht, etwa in die gelbverputzte Fläche der Häuserfronten einmal eine dunkelrote Backsteinfassade einfügt. Außerdem bietet schon die farbige Behandlung der einzelnen Hausteile, namentlich des sichtbaren Holzwerks, der Zäune, Türen, Fensterläden und so weiter ein vortreffliches Mittel, genügende Abwechslung in das Gesamtbild zu bringen.

Die Ausbildung und Einbürgerung des Kleinhauses ist in Deutschland, neben der unermüdlichen und im edelsten Sinne gemeinnützigen Siedlungsarbeit weitblickender Fabrikleiter und gewerblicher Arbeitgeber, vor allem der umfassenden und planvoll

geleiteten Bautätigkeit gemeinnütziger Baugesellschaften, der Gartenstadtgesellschaften und Baugenossenschaften zu danken.[1]) Für diese Genossenschaften ist die Wohnungsproduktion nicht eine Erwerbstätigkeit, sondern ein Akt der Selbsthilfe. Da das private, in erster Linie auf Gewinn bedachte Baugewerbe auf dem Gebiete der Wohnungsherstellung für die Minderbemittelten völlig versagt hat, so sind die Wohnungsbedürftigen gezwungen, die Beschaffung von Wohnungen selbst in die Hand zu nehmen. Sie haben sich zu diesem Zweck zu Baugenossenschaften zusammengeschlossen, die mit den bescheidenen Mitteln, die ihnen aus den Spargeldern ihrer Mitglieder zufließen, die Aufschließung von Baugelände und die Errichtung von Wohnhäusern besorgen. Die Häuser bleiben Eigentum der Genossenschaft, die sie ihren Mitgliedern zu geringem Mietspreis zur Verfügung stellen kann, da auf Gewinn nicht gerechnet zu werden braucht. Der Mieter kann, soweit es die Satzungen der Genossenschaft gestatten, frei über Haus und Garten verfügen; er ist, solange er seine Verpflichtungen erfüllt, vor unwillkommener Kündigung und all den kleinen Schikanen gesichert, in denen sich die Willkür privater Hausbesitzer nur zu oft gefällt, und er genießt somit alle Annehmlichkeiten eines Hauseigentums, ohne die Unbequemlichkeiten und die Verantwortung, die im allgemeinen heute diesen Besitz zu einem sehr zweifelhaften Vorrecht machen. Auch viele Fabrikleiter ziehen es heute vor, statt selbst zu bauen, ihre Beamten und Arbeiter zu Baugenossenschaften zusammenzuschließen, damit Wohnungsverhältnis und Dienstverhältnis völlig getrennt sind, den Angestellten das Gefühl der Abhängigkeit von ihren Brotherren genommen ist und das moderne Recht der Freizügigkeit in vollem Umfang aufrechterhalten bleibt. Die Leistungen deutscher Baugenossenschaften sind im übrigen nicht nur quantitativ

[1]) Von 893 Genossenschaften sind in Deutschland, wie einer statistischen Zusammenstellung zu entnehmen ist, bis zu den Jahren 1908, 1909 bzw. 1911 insgesamt 20952 Häuser mit zusammen 85183 Wohnungen fertiggestellt worden. Die Bevorzugung, die innerhalb dieser sehr beträchtlichen Bautätigkeit das Kleinhaus genießt, erkennt man aus der Tatsache, daß die Zahl der auf ein Haus entfallenden Wohnungen zwischen 2,30 und 8,80 schwankt, während vergleichsweise im Jahre 1910 (nach dem Statistischen Jahrbuch deutscher Städte, Jahrgang XX, 1914) in Neukölln 52, in Berlin 46, in Charlottenburg 38, in Wilmersdorf 36 und in Lichtenberg 31 vom Hundert aller Grundstücke mit Mietkasernen bestanden waren, unter welchem Begriff die Statistik nur solche Häuser versteht, in denen sich mehr als 20 Wohnungen befinden.

bedeutend, sie sind auch in qualitativer Hinsicht vorbildlich zu nennen. Für die Bearbeitung der Entwürfe sind fast ausnahmslos die besten, auf dem Gebiete des Wohnhausbaues hervorragend bewährten Architekten herangezogen worden. Diesem Umstand ist es zu danken, daß die genossenschaftlichen Wohnbauten, was die architektonische Durchbildung als auch die Ausstattung der Wohnungen betrifft, zu den besten Leistungen bürgerlicher Baukunst zu zählen sind. Darüber hinaus aber sind durch die unermüdlichen Versuche dieser bewährten Architekten, deren Heranziehung der Initiative der Baugenossenschaften verdankt wird, auch mancherlei wertvolle Verbesserungen in den Methoden der Geländeaufschließung gewonnen und eine große Reihe vervollkommneter Grundrißlösungen geschaffen worden; Erfolge, die auf die Entwicklung des Kleinhausbaues wiederum fördernd zurückgewirkt haben. Wie denn überhaupt die erzieherische Wirkung der genossenschaftlichen Bautätigkeit nicht hoch genug bewertet werden kann. Durch ihre praktische Wohnungsreform, namentlich durch ihr zielbewußtes Eintreten für das Kleinhaus haben sie nicht nur das Verständnis für die vor allem in sozialer Hinsicht entscheidende Frage des Wohnungsproblems geweckt und eine allgemeine, im Interesse der Volksgesundheit höchst willkommene Steigerung der Wohnungsansprüche herbeigeführt, sie haben auch die private Bautätigkeit, die in der Beschaffung kleiner und mittlerer Wohnungen bisher völlig versagt hat, zu verbesserten Leistungen angespornt.

Auch der Reform des städtischen Miethauses, des Stockwerkshauses mit vielen Parteien, haben sich die Baugenossenschaften angenommen. Das Stockwerkshaus wird, trotz der großen Vorzüge des Klein- und Einfamilienhauses, aus mehrfachen Gründen in den Großstädten nicht verschwinden und für gewisse Bevölkerungskreise auch kaum zu entbehren sein. Es wird in großen Städten immer Leute geben, die teils aus freier Neigung, teils gezwungen durch persönliche Verhältnisse, eine Etagenwohnung in einem Miethause bevorzugen. Auch werden manche Großstadtbewohner lieber, wie der Wiener Architekt Otto Wagner einmal sehr lustig ausgeführt hat, in der großen Menge „als Nummer" verschwinden wollen, statt daß sie täglich einen „guten Morgen" oder „wie haben Sie geschlafen" von ihren sie bekrittelnden Nachbarn im Eigenwohnhause hören wollen. Andererseits gibt es zahlreiche Berufe, die das Wohnen außerhalb der Stadt überhaupt nicht oder doch nur unter

gewissen Opfern gestatten. Der Arzt zum Beispiel ist durch seine Praxis, der kleine Handwerker und Gewerbetreibende durch seine Kundschaft an eine bestimmte Stadtgegend gebunden. Ihnen wird es kaum, wie dem Beamten oder Kaufmann, möglich sein, Geschäft und Wohnung ganz voneinander zu trennen. Das Etagenmiethaus ist nicht das Ideal des Wohnhauses, aber es ist in vielen Fällen eine unvermeidliche Notwendigkeit. Deshalb braucht es nicht notwendig auch ein Übel zu sein, wie das Massenmiethaus nach Berliner Muster, mit fünf Stockwerken übereinander, mit Seitenflügeln und Quergebäuden, mit engen Höfen und licht- und luftlosen Wohnungen, ein Typus, der heute zur Norm geworden ist und sich mit all seinen bautechnischen Mängeln leider auch da eingebürgert hat, wo die erhöhte Bodenausnutzung in keiner Weise, am wenigsten durch wirtschaftliche Gründe zu rechtfertigen ist. Bleibt das Stockwerkshaus auf einige Hauptverkehrsstraßen und auf die Stadtgebiete mit hochwertigem Baugelände beschränkt, wird baupolizeilich eine Maximalhöhe von drei statt fünf Geschossen vorgeschrieben, geht die Zahl der Wohnungen in einem Hause über sechs oder höchstens acht nicht hinaus, wird ferner durch Verminderung der Blocktiefen und durch Festsetzung einer rückwärtigen Baufluchtlinie (die für die Höfe die Einhaltung ähnlicher Grenzreglements fordert, wie sie für die Straße längst schon bestehen) für ausreichende Belichtung und Querlüftung der Wohnungen gesorgt, so wird auch das Stockwerkshaus befriedigende und gesunde Wohngelegenheiten bieten können.

Was nun die architektonische Ausbildung des mehrstöckigen Miethauses betrifft,[1]) so wird die Aufgabe in der Regel so behandelt, als gälte es die Lösung eines künstlerischen Problems, wie es das ehemalige, für den Eigenbesitz gebaute Bürgerhaus oder der adlige Stadtpalast bot. Diese Auffassung geht von falschen Voraussetzungen aus. Das großstädtische Miethaus ist ein Produkt für viele, ein Massenartikel sozusagen. Es trägt, namentlich in der Grundrißbildung, alle Merkmale der Marktware, die jede individualisierende Gestaltung vermeidet und typische Formen bevorzugt. Es ist auf den Massenbedarf zugeschnitten und sucht mit einheitlichen Grundformen den sich gleichenden Bedürfnissen vieler Einzelner zu genügen. Der wenig seßhafte Großstädter wird, wenn er seine Woh-

[1]) Ausführlicheres darüber in des Verfassers Schrift „Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau", Berlin 1911.

nung wechselt, immer wieder denselben Grundriß vorfinden wollen, dem die Maße seiner Möbel, ihre Zahl und Form angepaßt sind. Dem Typenmöbel, wie es das moderne Kunstgewerbe, den gegebenen Bedürfnissen folgend, geschaffen hat, entspricht die Typenwohnung. Diese Bedürfnisse unterscheiden sich nur nach der Abstufung des Mietzinses. Innerhalb der Grenze dieser Preisstaffeln aber sind sie konstant, sowohl was die Grundform der Wohnung betrifft, als auch hinsichtlich ihrer Ausstattung mit den Errungenschaften moderner Bautechnik, mit elektrischem Licht, Warmwasserheizung, Personenaufzug, Vakuumreiniger und so weiter. Es kommt hinzu, daß die Planung des modernen Miethauses auf einem Parzellierungssystem beruht, das diese Typisierung des Grundrisses geradezu herausfordert. Das Baugelände eines an vier Seiten von Straßen begrenzten Stadtviertels ist in eine Anzahl gleichförmiger Parzellen aufgeteilt, und für jeden dieser Bauplätze wird die Ausnutzung bis zu der äußersten Grenze baupolizeilicher Zugeständnisse angestrebt. So wird der Grundriß fast zu einem Gegenstand mathematischer Berechnung, die stets gleiche Endresultate ergeben muß, da sich die Faktoren der Bebauung nicht ändern. Zeigt das Großstadtmiethaus, namentlich in der Grundrißbildung, die bezeichnenden Merkmale der Marktware, die alle individualisierende Gestaltung vermeidet und nach Typisierung der Formen strebt, so wird andererseits auch durch die Art seiner Entstehung und Herstellung sein Charakter als Massenartikel bestätigt. Wenn man heute aus dem Innern der Stadt an die Grenze der Bebauung, in die Gebiete der Stadterweiterung, gelangt, und jene bereits fertig asphaltierten, mit Gas-, Wasser-, Telephon- und elektrischen Leitungen unterminierten Straßen betritt, an denen die sogenannten baureifen Parzellen liegen, so findet man da nicht etwa vereinzelte Miethausrohbauten, sondern man sieht, Gerüst an Gerüst gedrängt, ganze Viertel wie auf einen Schlag aus der Erde emporwachsen. In diesem Sinne, als Marktware und Massenartikel, stellt das moderne großstädtische Vielwohnungshaus einen neuen Typus von besonderer Eigenart dar, der mit der alten Idee des Einzelhauses nichts anderes mehr als den Grundbegriff gemein hat. Diese Eigenart aber ist von dem privaten, für den Wohnhausbau tätigen Baugewerbe bisher nicht erkannt worden und darum weder für die technische Ausbildung bestimmend geworden noch irgendwie in der architektonischen Gestaltung zum Ausdruck gelangt. Noch immer teilen sich zehn, zwölf,

fünfzehn Bauunternehmer in den Fetzen Bauland, und jeder baut für sich, mit seinen bescheidenen Mitteln und gewöhnlich ohne Mitwirkung eines künstlerisch oder auch nur technisch geschulten Fachmannes sein Haus, möglichst mit einer reichen, prunkhaften Fassade, um sich neben dem Nachbar mit besonderer Wichtigkeit zur Geltung zu bringen und die Konkurrenz durch verführerische Scheinwirkung aus dem Felde zu schlagen. Ist in der unruhigen Flucht dieser Unternehmerarchitekturen wirklich einmal eine einzelne Fassade vorhanden, die sich durch einfache, sachliche Formengebung auszeichnet, so wird sie innerhalb der allgemeinen Verwirrung kaum zur Wirkung kommen können. Und nicht nur die architektonische Ausbildung, auch die Grundrißgestaltung leidet unter den Mängeln dieses unsachlichen und schlecht organisierten Bauverfahrens. Es gibt selbst in den besseren großstädtischen Miethäusern kaum ein gut geschnittenes Zimmer oder einen richtig proportionierten Raum, die Türen sitzen an der falschen Stelle, und es ist kaum eine größere, zusammenhängende Wandfläche vorhanden, wo sich ein größeres Möbelstück mit beherrschender Raumwirkung aufstellen ließe. Die Aufgabe der Raumeinteilung wird ausschließlich vom Gesichtspunkte der Rentabilität betrachtet und die Lösung erfolgt lediglich unter dem Zwang des Ausnutzungsprinzips. Auch die schäbige und oft beschämend geringwertige Ausstattung, die die Räume der Mietswohnung in der Regel aufweisen, ist auf Rechnung des mangelhaft organisierten Betriebes zu setzen. Der kleine, wirtschaftlich schwache und unter dem ständigen Druck der Kreditnot leidende Unternehmer arbeitet mit billigen Kräften, mit kleinen Handwerkern. Diese liefern unsolide Arbeit infolge unzureichender Löhne und gewissenloser Preisunterbietung, zum Teil auch aus einem durch schlechte Erfahrung genährten Argwohn, für ihre Leistungen überhaupt nicht bezahlt zu werden. Die Folge davon ist, daß die Türen nicht schließen, daß der Zugwind durch die Fenster pfeift, daß in den Fußböden und an den Scheuerleisten fingerbreite Fugen klaffen, kurzum, daß allenthalben die widerwärtigen Wirkungen einer lästerlichen Pfuscharbeit zutage treten, die den Aufenthalt in einer Mietswohnung unweigerlich zur Qual machen müssen.

Eine Besserung wird erst eintreten, wenn es gelingt, auch in der Wohnungsherstellung die altmodische, handwerkerliche Art der Produktionsmethode aufzugeben, wenn auch die Bauunternehmung zum Großbetrieb übergehen wird. Der Wohnungsbau ist, wie es

Friedrich Naumann einmal ausgedrückt hat, innerlich noch kein Teil der Neuzeit geworden. Erfolgreiche Arbeit ist auf diesem Gebiet, wie die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse heute einmal liegen, nur mit großen Betriebsformen möglich. Massenprodukte, wie die auf Vorrat gebauten Miethäuser müssen auch architektonisch in Massen behandelt werden. Das aber kann nur geschehen, wenn die Parzellen nicht mehr einzeln von kleinen Unternehmern bebaut werden, sondern, wie es bei amerikanischen Miethausbauten längst allgemein üblich ist, die Grundstücke nur noch im großen, in ganzen Blocks zur Bebauung nach einheitlichem Plan aufgelassen werden. Die Vorteile der einheitlichen Blockbearbeitung und der Bebauung im großen sind einleuchtend. Dem Architekten wird zunächst für die Grundrißlösung größere Bewegungsfreiheit gegeben. Er wird die Aufteilung im ganzen wesentlich verbessern und eine günstigere Orientierung der Einzelwohnung zur Sonne erzielen können. Es läßt sich ferner, ein bedeutender Gewinn, eine Hofgemeinschaft aller in einem Block liegenden Gebäude erreichen, wodurch im Innern der Blocks ein freier Luftraum geschaffen, ja vielleicht die Anlage eines größeren Innengartens ermöglicht wird. In architektonischer Hinsicht aber wäre alles gewonnen. Von selbst würde sich der schrankenlose Individualismus, der sich in einer gesuchten Übersteigerung äußerer Reizmittel gefällt, verbieten. Durch die Einheit der architektonischen Form, die auch die Einheitlichkeit des gewählten Baustoffes, der Farbe und Dachausbildung bedingt, würde dem Aufbau wieder der Eindruck ruhiger Geschlossenheit gesichert werden. Die Gruppierung der Baumassen, das Zurückziehen einzelner Teile der Front hinter die Baufluchtgrenze, die Anlage breiter, nach der Straße sich öffnender Höfe oder die Unterteilung des Blocks durch den Trakt einer schmalen, von Bäumen bestandenen Privatstraße, bieten der architektonischen Komposition genügende Mittel, um der Gefahr einer übertriebenen Uniformität zu begegnen. Auch für die innere Ausstattung der Wohnungen stehen der Großunternehmung ganz andere Möglichkeiten offen. Da alle Gegenstände des inneren Ausbaues, Türen, Öfen, Beleuchtungskörper, Treppengeländer, Stuckverzierungen, Klingelknöpfe, Beschläge und so weiter in großer Masse gebraucht werden, so ist sie in die Lage gesetzt, sich von dem Angebot der künstlerisch meist völlig unzureichenden Fabrikware zu befreien, alle diese Artikel ohne Erhöhung der Produktionskosten nach eigenen, besonders entworfenen Modellen herstellen zu lassen

und das solide Handwerk mit der Ausführung und Lieferung zu betrauen. Welcher Verbesserungen in technischer wie künstlerischer Hinsicht der Miethausbau bei Ausführung im Großbetrieb fähig ist, das haben die Baugenossenschaften und gemeinnützigen Gesellschaften bewiesen. Auch auf diesem Gebiet haben sie mit ihren Bauten prinzipiell, wie praktisch, die Wege gezeigt, die zu einer Gesundung der bürgerlichen Baukunst führen können.

Solange freilich die Pflege bürgerlicher Baukunst auf den Kunstsinn der oberen Zehntausend, auf die Wohltätigkeit einiger großer Fabrikherren und auf die Pionierarbeit der Baugenossenschaften beschränkt bleibt, solange das private Baugewerbe, dem der Hauptanteil an der Wohnungsproduktion zufällt, auf diesem Gebiete völlig versagt, kann von einer modernen Wohnungskultur nicht die Rede sein. Im übrigen ist daran festzuhalten, daß das Schicksal der bürgerlichen Baukunst nur zum kleineren Teil in der Hand der Architekten ruht. Wenngleich sie als Künstler an erster Stelle berufen sind, an der Lösung dieser Aufgaben mitzuarbeiten, so setzt doch, wie einer unserer tüchtigsten Wohnhausarchitekten, Heinrich Tessenow, einmal gesagt hat, das sozusagen natürliche Werden der bürgerlichen Baukunst ein Volk mit besonderen Lebensverhältnissen, mit einem besonderen Denken und Fühlen voraus, so daß die Arbeit des Architekten allein hier immer nur Stückwerk bleiben wird. Die bürgerliche Baukunst wurzelt in der Familie. Das Vorhandensein eines gefestigten und entwickelten Familienlebens bildet die unentbehrliche soziale Voraussetzung für das Gedeihen der Wohnbaukunst. Sie wird erst dann wieder gesunden, wenn das Wohnen im eigenen Hause nicht mehr ausschließlich vom Standpunkt des Geldausgebens betrachtet, sondern mit einer neuen Erstarkung des Familiensinnes allgemein wieder als Grundbedingung einer gesunden Lebensführung anerkannt und gefordert sein wird.

Drittes Kapitel

Öffentliche Baukunst

Als das Werk einer öffentlich organisierten Gemeinschaft, Kirche, Staat oder Gemeinde, ist die öffentliche Baukunst die Schöpfung eines mit besonderen Vorrechten und weitreichenden Befugnissen ausgestatteten Machtzentrums. Von jeher sind diese öffentlichen Machtzentren die stärksten und regsten Förderer der Baukunst gewesen. Diese Förderung entsprang der Erkenntnis, daß die Werke der Baukunst das vornehmste und wirksamste Mittel zur Selbstdarstellung bieten. Die Machthaber setzten ihren Stolz und Ehrgeiz darein, durch die Errichtung monumentaler Prachtbauten ihre Herrschaft zu bekunden, und die öffentliche Gemeinschaft strebte nicht minder danach, ihre soziale Macht in architektonischen Werken weithin sichtbar vor aller Augen zu stellen. Gewaltige Mittel wurden für die Verwirklichung solcher ehrgeizigen Baupläne aufgebracht. Gefördert durch diese großen, bisweilen verschwenderischen Mittel, bilden die öffentlichen Bauten von jeher die vornehmsten und monumentalsten Architekturaufgaben. Gefördert zum andern durch die regste Anteilnahme der Allgemeinheit, die an die Lösung dieser Aufgaben stets ihre besten Kräfte und ihre höchste künstlerische Bildung gesetzt hat, stand das öffentliche Bauwesen zu allen Zeiten auch im Mittelpunkt des gesammelten Kunstinteresses: es bildete im wahrsten Sinne eine öffentliche Angelegenheit, die der Teilnahme und Förderung des Volkes sicher war. Allein aus dieser Mitwirkung breitester Volksschichten lassen sich die bedeutenden Leistungen öffentlicher Baukunst in der Vergangenheit erklären, die der Nachwelt zu Kronzeugen für das architektonische Wollen und Können jener Epochen geworden sind. Die Entstehung der gotischen Kathedralen, die in ihrer gigantischen Größe und ihrem unendlichen Reichtum an Formen wie überirdische Wunderwerke erscheinen, ist nur begreiflich durch die gemeinsame Arbeit einer im Glaubensgedanken geeinten Gemeinschaft. Zum Heil ihrer Seele, so erzählen die Chronisten, spannten die Gläubigen sich vor die Karren, um

Steine und Kalk, Holz und Werkzeuge herbeizuschaffen. Und Männer und Frauen sah man unter Gesängen, die die Wunder Gottes priesen, schwere Lasten schleppen und den Werkleuten Hilfe leisten. Auch die stolzen Rathäuser und hochragenden Belfriede mittelalterlicher Städte verdanken allein der Wirksamkeit solcher gemeinnützigen Baugesinnung ihre Entstehung. Der Stolz der Bürger trägt willig schwere Steuerlast und Abgaben, um die notwendigen Mittel zur Befriedigung des Bauehrgeizes zu schaffen, erhebt aber auch trotzig gemeinsame Beschwerde gegen schlechte Arbeit, die als Schande und Schmach für das Gemeinwesen empfunden wird. Auf solche Weise gelang es der öffentlichen Baukunst der Vergangenheit, als Höchstleistung zusammengefaßter Kraft- und Machtentfaltung, von dem gemeinsamen Denken und Empfinden des Volkes getragen, den architektonischen Stilgedanken der Zeit am reinsten zu verkörpern.

Innerhalb der architektonischen Schöpfungen der Gegenwart nehmen die Werke der öffentlichen Baukunst nicht mehr diesen vornehmen Rang ein. Zwar haben sich die öffentlichen Gebäude nach Zahl und Art gegen früher beträchtlich vermehrt. In dem Gesamtbild treten, dem demokratischen Zuge der Zeit entsprechend, die repräsentativen Schöpfungen höfischer Machtgewalt mehr und mehr zurück, es wird überwiegend beherrscht von den stolzen Bauten, die die kraftvoll aufstrebenden, zur Selbstverwaltung gelangten Stadtgemeinden für ihre Zwecke, zur Pflege der Wissenschaft, Kunst und Wohlfahrt, allerorten in riesigen Maßstäben errichten. Wenn man aber das Wirken des Zeitgeistes erkennen, wenn man seinen höchsten künstlerischen Offenbarungen nachspüren will, so darf man in den Reihen der öffentlichen Bauwerke nicht danach suchen. Statt neuer und schöpferischer Gedanken, wie sie die Bedeutung und Eigenart der Bauaufgaben und die für die Ausführung verfügbaren Mittel erwarten lassen, begegnet man, von wenigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, einer beschämenden Geistesarmut. Statt einer mutigen Durchdringung und selbständigen Gestaltung der neuen Bauprobleme findet man immer wieder einen nüchternen Schematismus, der sich mit der Abwandlung abgebrauchter Formeln begnügt. In der Mehrzahl der Fälle bieten die öffentlichen Bauten das prunkvolle Schaustück einer kalten, akademischen Formenvirtuosität, die geflissentlich am Problem vorbeigeht, durch ihre Bravour bisweilen vielleicht verführerisch zu blenden, niemals aber innerlich zu über-

zeugen vermag und, trotz ihres gewaltigen Aufwands an dekorativen Mitteln, leer, ohne geistigen Inhalt und seelische Wirkung bleibt.

Daß es so ist, daß das öffentliche Bauwesen, statt ein Ausdruck der gesammelten Kunstkraft der Zeit zu sein, die Domäne breitester Mittelmäßigkeit geworden ist, hat seinen Grund darin, daß die bedeutenden und mannigfachen Aufgaben, die hier zur Lösung stehen, nicht mehr, wie einst, unter Anteilnahme des ganzen Volkes in freier Zusammenarbeit der besten künstlerischen Kräfte gelöst werden, sondern daß sie verwaltungsmäßig, auf dem Wege eines bureaukratisch geregelten Geschäftsganges ihre Erledigung finden. Diese Entwicklung ist eine Folge jener planmäßigen Bestrebungen, immer weitere Lebens- und Wirtschaftsgebiete einer öffentlichen Regelung zu unterwerfen. Veranlaßt wurden diese Bestrebungen durch die zunehmende Vergesellschaftung und die ständig komplizierter werdende Gesellschaftsverfassung. Mehr und mehr ist in der Neuzeit, unter dem Einfluß staats- und munizipalsozialistischer Ideen, alles „Verwaltung" geworden. Es liegt nun im Wesen jeder Art von Verwaltung, daß sie unpersönlich ist, daß sie die individuelle Leistung hemmt und die schöpferische Produktivität verkümmert. Die Gefahr, die dem Erfolg der Verwaltungsarbeit droht, ist der Bureaukratismus. Sie wird zum Verhängnis, wo es sich um die Behandlung künstlerischer Aufgaben handelt. Seitdem daher das öffentliche Bauwesen in den Bereich bureaukratischer Verwaltung einbezogen und dem instanzenmäßigen Geschäftsgang der Behörden zur Erledigung überliefert wurde, ist die einheitliche Durchführung künstlerischer Ideen stark beeinträchtigt, ja vielfach sogar völlig unmöglich geworden. Denn über Fragen der Kunst kann nicht ressort- und verwaltungsmäßig entschieden werden. Die Kunst wird bei solchem Verfahren immer zu kurz kommen. Auf diese Weise sind die öffentlichen Bauten vielfach zu schablonenhaften Erzeugnissen einer unpersönlich arbeitenden Bureaukratie geworden, durch deren verderbliche Wirkung oft genug die künstlerische Einheit eines Stadtbildes zerstört und die natürliche Schönheit ganzer Landschaften schwer betroffen worden ist. Denn eine sorgsame Berücksichtigung örtlicher Eigenarten, ein Eingehen auf die besonderen Bedingungen des Baugeländes und auf örtliche Baugepflogenheiten ist bei solcher Praxis nicht zu erwarten.

Das ausübende Organ der öffentlichen Bauverwaltung ist der Baubeamte. Das Baubeamtentum ist eine Erfindung des 19. Jahr-

Garnisonkirche in Ulm — Architekt Theodor Fischer

Börse in Amsterdam

Architekt H. P. Berlage

hunderts. Vordem wurden die öffentlichen Bauten lediglich in bezug auf die technische Ausführung von Kontrollbeamten beaufsichtigt, entworfen und gebaut dagegen von freien Künstlern oder von hervorragenden Handwerksmeistern, die den Nachweis ihrer Berufsbefähigung durch die pflichtmäßige Meisterprüfung erbracht hatten. Je weiter sich aber das Gebiet öffentlicher Bautätigkeit ausdehnte, je mehr die Zahl und Bedeutung der Aufgaben und damit die Verantwortung für die aufgewendeten öffentlichen Mittel wuchs, desto dringender machte sich das Bedürfnis geltend, zur Beaufsichtigung des öffentlichen Bauwesens eigens vorgebildete Beamte heranzuziehen. Zur Ausbildung dieser Beamtenschaft wurden besondere Bauschulen gegründet. Aus ihnen haben sich später die Bauakademien und technischen Hochschulen entwickelt. Hier wird ein überwiegend wissenschaftliches Studium des Baufaches gepflegt, dessen erfolgreiche Beendigung durch Ablegung einer Staatsprüfung zu bekunden ist.

Dieses Übergewicht der theoretisch-wissenschaftlichen Fächer im Architekturunterricht der technischen Hochschulen hat insofern seine Berechtigung, als der Baubeamte seiner Funktion nach mehr Verwaltungsfachmann sein muß, als Künstler. Unabläßig liegt es ihm ob, dem schwerfälligen Paragraphenapparat der Dienstanweisungen und Verordnungen dienstbar zu sein, den verschlungenen Zug der Instanzen und Kompetenzen zu entwirren und für die gewissenhafte Einhaltung des mühsam ausbalancierten Haushaltplanes einzustehen. Eine Aufgabe, zu deren glücklicher Lösung es ganz anderer Talente bedarf als zur künstlerischen Gestaltung monumentaler Bauaufgaben. Dem Baubeamten aber sind gegenwärtig, zufolge jener ungesunden Entwicklung, die alle geistige Betätigung zu einem bloßen Mittel für die Staatszwecke gemacht hat, diese beiden wesensverschiedenen Aufgaben, von denen jede zu ihrer Lösung besondere Fähigkeiten verlangt (und zwar Eigenschaften, die sich gegenseitig geradezu auszuschließen scheinen), gleichzeitig übertragen. Es werden somit bei der gegenwärtigen Behandlung des öffentlichen Bauwesens zwei durchaus wesensfremde Dinge miteinander verquickt: Kunst und Verwaltung, frei-schöpferische und verwaltungsmäßig-gebundene, organisatorische Tätigkeit. Man darf sich daher nicht wundern, daß diese gewaltsame Verbindung zu wenig befriedigenden Ergebnissen geführt hat, und daß wahrhaft geniale Baubeamte so rar sind. Folgerichtig wird man daher künftig zu einer Trennung dieser Funktionen

übergehen müssen. Die Tätigkeit des Baubeamten wird durchaus auf die umfangreichen Gebiete der reinen Verwaltung beschränkt bleiben müssen, auf Bauaufsicht, Rechnungswesen und andere technisch-wissenschaftliche Aufgaben. Für die Bearbeitung der künstlerischen Aufgaben des öffentlichen Bauwesens aber müssen jeweils wieder die besten Kräfte des Faches aus der Gesamtheit der Architektenschaft nach Maßgabe der Leistung herangezogen werden. Nur so kann der öffentlichen Baukunst die künstlerische Qualität und damit auch die ihr heute gänzlich fehlende Popularität wiedergewonnen werden.

Die öffentliche Baukunst, so urteilt Otto March, selbst einer ihrer berufensten Vertreter, spricht heute eine zwar gelehrte und gewählte, im Grunde aber temperamentlose Sprache, für die der etwas boshafte, aber sehr bezeichnende Name „Polytechnische Kunst" gefunden worden ist. Diese trockene Gelehrsamkeit ist es, die ihr das Verständnis und damit auch jene Teilnahme der Allgemeinheit geraubt hat. Die breite Masse der Gebildeten und des Volkes steht ihren Schöpfungen mit unverhohlener Gleichgültigkeit gegenüber. Da die mannigfachen, auch ihrem Wesen nach sehr verschiedenen Bauaufgaben immer wieder nach dem gleichen akademischen Schema behandelt werden, so fehlt den Werken der Reiz der Eigenart, die Wirkung des Charakteristischen, die allein sie zu eindrucksvollen Wahrzeichen innerhalb des Stadtbilds und damit im besten Sinne volkstümlich machen könnte. Ob es sich um ein Rathaus, um ein Theater oder um ein Krematorium handelt, stets findet man jene nichtssagende Palastarchitektur mit den pathetischen Säulenordnungen, mit dem obligaten Wappenschmuck und den erklügelten Ornamentallegorien. In allen Großstädten der Welt sind diese Prunkfassaden öffentlicher Bauten einander zum Verwechseln ähnlich. Die kühle, immer etwas abweisende Haltung dieser Architekturen findet in der Empfindungswelt des Volkes kein Echo und vermag sein Herz nicht zu erwärmen. Soweit überhaupt noch eine Spur von Teilnahme für die öffentliche Baukunst zu erkennen ist, beschränkt sie sich, sehr charakteristisch, auf den in Zahlen auszudrückenden Teil dieser Kunstübung. Mit kindlichem Staunen hört man von den riesenhaften Summen sprechen, die für jene Prunkbauten ausgegeben werden, in deren Errichtung öffentliche Auftraggeber, namentlich die Kommunen, in ehrgeizigem Wetteifer und oft ohne Rücksicht auf das wirklich vorhandene Bedürfnis, einander

zu überbieten suchen. Und mit übertriebener Ehrfurcht, hinter der sich der gänzliche Mangel an tieferem Verständnis verbirgt, werden fabelhafte Zahlen genannt, die eine Vorstellung von den Abmessungen, von dem Umfang und der Größe dieser architektonischen Schaustücke, von der schwindelhaften Höhe ihrer Kuppeln und Türme geben sollen, bei denen sich im Grunde aber wenig oder gar nichts denken läßt. Immer sind es nur die äußeren Wirkungen eines übertriebenen Bauluxus, die pomphafte Pracht der Gebäude und ihr glänzender dekorativer Reichtum, die der Schauluft der Menge eine kindliche Bewunderung abnötigen. In jedem Falle ist es eine recht äußerliche und oberflächliche Art, die Wirkungen jener öffentlichen Geldausgaben zu betrachten und zu werten, in denen bedeutende Teile des Nationalvermögens angelegt sind. Und es sind auch zweifellos nicht die edelsten Instinkte des Volkes, die in dieser Begeisterung für den heute so beliebten und übertrieben bewerteten Rekord der Zahlen ihre Befriedigung finden.

Die eigentliche Leistung der öffentlichen Baukunst, von der sich heute allein zu reden verlohnt, von der allerdings dann auch mit Respekt zu sprechen ist, steckt in der Grundrißgestaltung und in der technischen Durchbildung der Gebäude. Von dieser Seite betrachtet, vermag die öffentliche Baukunst auch heute, und gerade heute, ein sehr erhebliches Interesse zu erregen, ein Interesse allerdings, das sich, der Natur der Sache nach, in erster Linie an den Fachmann wendet, und in seiner Auswirkung wohl auch auf den engeren Kreis der Fachleute beschränkt bleibt. Es sind, wie gesagt, Aufgaben von besonderer Größe und Mannigfaltigkeit, die der öffentlichen Baukunst gestellt werden. Diesen Aufgaben liegen, wie es nicht anders sein kann, sehr umfangreiche Bauprogramme zugrunde: gefordert wird eine große Anzahl von Räumen von den verschiedensten Abmessungen und zu den verschiedenartigsten Zwecken, große und kleine, hohe und niedrige Räume, die unter- und miteinander zu einem wohlgeordneten Bauorganismus zu verbinden sind. Man stelle sich nur flüchtig einmal den Raumbedarf solcher modernen Riesengebäude vor, wie sie im Auftrag von Staat und Kommunen allerorten errichtet werden. Eines Bibliotheksgebäudes zum Beispiel, mit seinen Lesesälen, Katalogzimmern und Büchermagazinen, mit seinen Bureaus, Schreibzimmern und Nebenräumen; oder einer Badeanstalt mit ihren großen Schwimmhallen, Badezellen und Sporträumen, mit ihren Friseurläden, Wäschelagern und Betriebsräumen;

oder etwa eines modernen Theaters mit seinem Zuschauerraum, mit seinen Foyers, Treppenhäusern und Garderoben für Tausende von Besuchern, mit den gewaltig gesteigerten Raumbedürfnissen eines modernen szenischen Apparats: dem Bühnenhaus, den Schauspielergarderoben, Requisitenräumen, Werkstätten, Feuerwachen, Lichtzentralen und so weiter. Eine weitere Reihe von kleineren und größeren Nebenräumen ist in all diesen Gebäuden erforderlich für die technischen und sanitären Einrichtungen, für Heizung und Lüftung, für Wasser- und Lichtversorgung, zur Unterbringung von Maschinen und Kesseln, Leitungsrohren und elektrischen Kraftanlagen.

Die Erfüllung eines derart umfangreichen Raumprogramms führt zu vielgliedrigen Grundrißgebilden und äußerst komplizierten Plananlagen. Diese Vielräumigkeit ist, nicht ohne Berechtigung, als das Verhängnis der modernen Baukunst bezeichnet worden. Es ist nicht zu verkennen, daß durch die Kompliziertheit der Grundrisse die Bildung einfacher geschlossener Baukörper, denen an sich schon eine starke monumentale Wirkung innewohnt, beträchtlich erschwert wird: die einräumigen Bauten der Vergangenheit, der griechische Tempel, der mittelalterliche Kirchenbau und letzten Endes auch die Zentralbauten der Renaissance werden als beweiskräftige Beispiele für diese Beobachtung angeführt. Daß das Vorhandensein eines baulichen Haupttypus, wie er sich stets da herausbildet, wo der Baukunst nur eine, und immer wieder dieselbe Bauaufgabe gestellt wird, und wo die Zeit in der Lösung dieser Aufgabe ihr gemeinsames künstlerisches Ziel erkennt, die Stilbildung fördert (Dehio), leuchtet ein. Und in der Tat sind die beiden Stile, die allein als organische bezeichnet werden können, die Antike und die Gotik, zu Zeiten entstanden, wo eine solche Einheit der Bauidee bestand. Statt solcher Einheit herrscht in der modernen Baukunst dagegen eine außerordentliche Vielheit von Baugedanken und Bautypen. Und in der Vielräumigkeit ihrer Pläne hat sie ein gleichwertiges Gegenstück nur noch in den ausgedehnten Bauanlagen des alten Rom, in den Palästen, den Zirkusbauten und Thermen der Kaiserzeit mit ihren endlosen Raumfluchten, mit ihren Säulenportiken, Galerien und hochgewölbten Hallen für Spiele und Leibesübungen.

Die Bewältigung derart komplizierter Grundrißaufgaben, die Durchbildung weitläufiger und vielräumiger Plananlagen erfordert überwiegend organisatorische Fähigkeiten: einen klar rechnenden Verstand und ein stark ausgeprägtes Kombinationstalent. Daran nun

fehlt es der Gegenwart nicht, im Gegenteil, die Neigung und die Gabe zu organisieren, ist eine der hervorstechendsten Eigenschaften des Zeitalters industrialistischen Großbetriebs. Darum ist dieser Zeit die Lösung solcher schwierigen Grundrißaufgaben auch besonders gut gelungen. In den vielfach zusammengesetzten Grundrissen sind die gesteigerten Raumanforderungen nicht nur vollauf erfüllt, sondern es ist auch die Vielheit der geforderten Räume in übersichtlicher Weise zu einem klaren System geordnet. Die Räume sind, ihrem Zweck entsprechend, zu logisch aufeinanderfolgenden Raumgruppen aufgereiht und diese wieder zu einem klar durchdachten Organismus zusammengefügt. Und wie in der Grundrißbildung die phantastischsten Raumkombinationen gewagt werden, so werden mit derselben Kühnheit auch in der technischen Durchbildung unter Mitwirkung der Ingenieure die schwierigsten Konstruktionsprobleme bewältigt und alle Wirkungen der Weiträumigkeit mit Hilfe der modernen Eisen- und Eisenbetonbauweise erprobt. An Ausdrucksfähigkeit und unmittelbarer Wirkung übertreffen diese technisch-konstruktiven Teile bei weitem das dekorative Beiwerk, mit dem der Architekt das konstruktive Gerüst umkleidet. Ja man darf beinahe sagen, daß dieses Beiwerk in der Regel als überflüssige, oft sogar als störende Zutat empfunden wird, die die monumentale Wirkung des Ganzen wesentlich beeinträchtigt. Zu der geistigen Armut des äußeren Aufputzes und der dekorativen Scheinarchitektur der Fassade steht der Reichtum an schöpferischer Erfindung, der sich in den vielgegliederten Raumkombinationen und in den kühnen Konstruktionsideen offenbart, in auffallendem Gegensatz. Hier tritt jener verhängnisvolle Dualismus, der durch das neuzeitliche Bauschaffen geht und von dem ausführlicher schon an anderer Stelle gesprochen wurde, deutlich zutage.

*

Wie wenig die Baukunst der Gegenwart für die Aufgaben der Idealarchitektur befähigt ist, wird aus einer Betrachtung neuer Kirchen- und Denkmalbauten erkenntlich. Selbst der nachsichtigsten Prüfung wird es nicht gelingen, hier irgendwelche selbständigen oder gar schöpferischen Leistungen nachzuweisen. Die wenigen Bauwerke der Gegenwart, die sich durch Eigenart und Ursprünglichkeit der Erfindung auszeichnen, sind, wie mehrfach schon hervorgehoben worden ist, Nutzbauten: es sind Geschäftshäuser, Wohngebäude, Wassertürme oder Fabrikanlagen. Immer wieder

hat man Anlaß, auf diese Einseitigkeit der modernen Baukunst hinzuweisen, die in der Eigenart des Zeitgeistes, in der Einseitigkeit seiner vorwiegend durch technische Probleme in Anspruch genommenen Interessen eine Parallele und damit wohl auch eine Begründung findet. Während die Baukunst bei der Gestaltung dieser einfachen Zweckbauten den unabweisbaren Forderungen eines klar formulierten Bedürfnisses folgt und darum auch künstlerisch zu sehr achtbaren Ergebnissen gelangt ist, hat sie andererseits vor den Aufgaben der Idealarchitektur, die, wie die ideale Kunst überhaupt, „von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie" ihre Vorschrift empfängt, im Laufe des letzten Jahrhunderts fast immer versagt. Ist diese Schwäche demnach als eine natürliche und unabweisbare Folge davon zu betrachten, daß der Zeit die seelischen Bedürfnisse, die aus jener inneren Notwendigkeit der Geister erwachsen, überhaupt fehlen oder daß diese idealen Bedürfnisse nicht stark und lebendig genug empfunden werden? Wer will es wagen, der Gegenwart jene großen menschlichen Empfindungen abzusprechen, auf denen sich seit Generationen das geistige Leben der Völker gründet? Wenn auch die seelischen und vornehmlich die religiösen Bedürfnisse im geistigen Gesamtbewußtsein der Zeit weniger hervortreten, so sind sie doch vorhanden und, zumindest seit dem letzten Jahrzehnt, in einer natürlichen Reaktion gegen den zunehmenden Materialismus ständig gewachsen. An großen Inhalten, die allein die Entfaltung einer monumentalen Baukunst zu rechtfertigen und ihr Gedeihen wirksam zu fördern vermögen, fehlt es auch der Gegenwart nicht. Aber ihre Baukunst hat, aufs engste gefesselt an die zwingenden Forderungen der Nützlichkeit, bisher zu jener höheren Freiheit nicht gelangen können, deren die Idealarchitektur für die Lösung ihrer Aufgaben bedarf. Sie ist nicht imstande, losgelöst von jedem Nützlichkeitsprinzip, ganz nur der Idee hingegeben, einen abstrakten Baugedanken künstlerisch zu formen. Weder vermag sie, wie einst die Gotik, ihrem Lebensgefühl architektonische Symbole zu finden, die, gespannt von Ausdruckskraft, ans Innerste der Seele rühren; noch ist sie imstande, wie die Barockzeit, die monumentalen Bauaufgaben in lediglich dekorativer Art, mit dem Pathos schwungvoller Gesten zu lösen, ein Spielwerk dekorativer Formen und ein wirksames architektonisches Schaustück zu entwickeln. Mehr noch, es fehlt die monumentale Gesinnung überhaupt; merkwürdig genug für eine Zeit, die, im Besitz umfassender technischer Kenntnisse, konstruktive Schwierig-

keiten nicht kennt und der auch in materieller Hinsicht große, ja fast unbegrenzte Mittel zu Gebote stehen. Trotzdem, so scheint es, fehlt ihr das unerschütterliche Vertrauen zu sich selbst und zu ihrem Werk, das frühere Epochen zu ihren viel bewunderten Leistungen der Monumentalarchitektur befähigt hat. Es ist, als kenne die Gegenwart jenes herrische Selbstgefühl nicht, das jedem Werk den Stempel des Ewigen aufzudrücken weiß, eine Eigenschaft, die, wie kein anderes Volk nach ihnen, die Römer besaßen, deren stolze Monumentalbauten, wie für die Ewigkeit geschaffen, in ihrer steinernen Sprache ein unbegrenztes Vertrauen auf die Unvergänglichkeit der bestehenden Verhältnisse verkünden. Und wie armselig erscheint unsere schnell bauende Zeit, die — ängstlich darauf bedacht, den Erfolg noch zu genießen und zu erleben — ihre Werke immer gleich fertig sehen möchte, im Vergleich zu der heroischen Baugesinnung mittelalterlicher Baumeister, die in der tröstlichen Zuversicht auf die ewige Fortdauer ihres Glaubens die von ihnen begonnenen Dome unvollendet den folgenden Geschlechtern übergaben, in dem sicheren Bewußtsein, daß das angefangene Werk in gleichem Geiste und mit unverminderter Kraft fortgeführt und beendet würde. Die neue Zeit dagegen, das hat schon Schinkel gefühlt und, charakteristisch genug, unter Hinweis auf England ausgesprochen, „macht alles leicht; sie glaubt gar nicht mehr an ein Bestehendes und erkennt zu deutlich die Nichtigkeit der Natur und daß alles sich bald anders gestalten werde". Dabei, so folgert er, ist der Sinn fürs Monument verlorengegangen.

Ungeachtet dieses Mangels an monumentaler Baugesinnung hat sich die Zeit mit Vorliebe, und mehr als angesichts solcher Schwäche zuträglich, an der Errichtung architektonischer Denkmäler versucht. Namentlich Deutschland hat es, als jüngste unter den Nationen, nach der Einigung des Reiches immer wieder unternommen, dem freudigen Stolze jugendlichen Nationalbewußtseins architektonische Erinnerungsmale zu schaffen. Überall in deutschen Landen wurden an landschaftlich hervorragenden Punkten, auf Waldeshöhen und Berggipfeln, auf Rebenhügeln über glitzernden Flußläufen steinerne Kolossalbauten errichtet, Nationaldenkmäler und Heldentürme, die sich in absichtlich rohen und gesucht primitiven Formen jugendstark gebärden, mit künstlich übersteigerten Maßstäben zu wirken suchen und unter übermäßigem Kraftaufwand ihre lärmende Stimme weit in die Täler hinabschallen lassen, ohne dennoch ein Echo zu wecken.

Und es ist nur ein Zeichen der eigenen Schwäche, nicht aber, wie beabsichtigt, ein Beweis dafür, daß die Urkraft der Rasse bis auf die Gegenwart ungebrochen noch fortwirkt, wenn diese Denkmalkunst sich in altertümlicher Weise an architektonische Vorbilder frühgermanischer Kunst anlehnt oder moderne Nationalhelden nach mittelalterlichem Muster zu steinernen Rolandfiguren zu stilisieren versucht. Ein schwülstiges Pathos redet aus diesen mit plastischen Ornamenten überladenen Steinmalen, eine gewollt sakrale Stimmung lastet auf ihren gruftartigen Innenräumen und eine scheinbar sehr tiefgründige, in Wahrheit aber peinlich banale Symbolik orakelt aus ihrem reichen figürlichen und pflanzlichen Schmuckwerk. Architektur und Plastik suchen sich hier in gewaltigem Aufwand gegenseitig in ihrer Wirkung zu steigern. In diesem Streben nach Zusammenfassung und Vermischung der Künste offenbart diese Denkmalkunst die alte deutsche Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Und in ihrer sentimentalen Romantik und schwülen Stimmungsdramatik erscheint sie durchaus auch der Wagnerschen Opernkunst artverwandt.

Mit weniger Überschwenglichkeit des Gefühls und dafür mit um so größerer Sachlichkeit hat der moderne Kirchenbau seine Aufgabe angefaßt. Auch er ist durch die Not der Zeit, durch ihre Unsicherheit in religiösen Dingen, zu einem Kompromiß gezwungen worden. Er hat auf eine gewaltsame Übersteigerung der Kräfte verzichtet und sich bewußt zu einem tendenzvollen Puritanismus bekehrt, der sich mit einer einfachen, durchaus äußerlichen, formalen Behandlung der Bauaufgabe begnügt. Dadurch fehlt es der Kirchenarchitektur der Gegenwart zweifellos an innerem, an religiösem Gehalt. Doch liegt in solcher verzichtenden Selbstbeschränkung auf die reine Erfüllung der Zweckbestimmung unter den gegebenen Verhältnissen die einzig sichere Gewähr für den Erfolg. Diese Methode führt zwar nicht zu idealen, aber doch zu annehmbaren Leistungen, vielleicht zeigt sie sogar den Weg zu der heute allein möglichen Lösung der Aufgabe. Denn in Zeiten der Schwäche ist es zweifellos vorzuziehen, daß sich die Kunst mit einfachen, aber wahren Formen begnügt, auch wenn diese Formen den großen Inhalt im innersten nicht zu erschöpfen vermögen, statt daß sie mit übertriebenem Pathos eine seelische Vertiefung vortäuscht, die die Bedeutung der Aufgabe zwar gebieterisch fordert, zu der in Wirklichkeit aber Geist und Empfindung nicht fähig sind. Daß die Baukunst in solchen Fällen gelernt hat, sich zu bescheiden, und daß sie aus ihrer Not eine

Tugend zu machen versteht, daß sie zu selbstbewußter Beschränkung überhaupt bereit ist, das dankt sie aber letzten Endes auch wieder der disziplinierenden Erziehung durch die neuartigen, zu strenger Sachlichkeit zwingenden Aufgaben der Nutzarchitektur, an deren Lösung sie zu Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit neu erstarkt ist.

Diese puritanische Auffassung, die sich in neuester Zeit für die Behandlung sakraler Bauaufgaben, für den Kirchenbau wie für die Friedhofskunst, eingebürgert hat, verzichtet bewußt auf religiöse Absichten. Sie versucht nicht mehr, wie die Gotik, mit ihren Kirchen monumentale Denkmäler des Glaubens zu errichten, in denen eine überströmende Sehnsucht der Seelen sich eindrucksvoll offenbart; sie will auch keine Prachtbauten schaffen, die, wie etwa die glanzvollen Jesuitenkirchen der Barockzeit, die stolze Herrschaft der ecclesia triumphans repräsentieren, sondern sie erblickt in der Gestaltung des Gotteshauses durchaus eine Aufgabe der Zweckarchitektur, die allein von den überlieferten Bedürfnissen des Kultus ihr Gesetz empfängt. Dies gilt für die Kirchenbauten aller Bekenntnisse, es gilt in verstärktem Maße für die Gemeindehäuser der unzähligen Sekten und Religionsgemeinschaften, wie sie besonders in England und Amerika verbreitet sind. Die Kirche wird hier lediglich als Versammlungshaus der Gemeinde betrachtet. Der Grundriß zeigt demnach auch nicht mehr die überlieferte reiche Form: die stattlichen Choranlagen, in denen die Versammlung der Priesterhierarchie Platz finden konnte, und die weitausladenden Querschiffe, die der Entfaltung prunkvollen Gottesdienstes an hohen Festtagen Raum zu bieten hatten. Er enthält in der Regel nur noch einen einfachen Saal, in dem die Gemeinde sich zu gemeinschaftlicher Kulthandlung oder zur Anhörung der Predigt versammelt. Bereichert wird dieser Plan häufig durch Angliederung des Pfarrhauses und anderer Räume, die für profane Zwecke bestimmt sind, für Unterricht von Konfirmanden und Sonntagsschülern, oder für Wohlfahrtseinrichtungen, wie Kinderheime, Schwesternhäuser und Altersheime, die mit der Kirche zu einer größeren Baugruppe vereinigt werden. Auf die Errichtung größerer Zentralbauten wird bei der wachsenden Ausdehnung der Großstädte bewußt verzichtet. Man beschränkt sich auf den Bau kleinerer Gotteshäuser, die für einen begrenzten Gemeindebezirk bestimmt sind und bei geschickter Wahl des Bauplatzes den einzelnen Stadtteilen zu wirkungsvollen architektonischen Mittelpunkten werden können.

Daß dem kirchlichen Bauwerk bei einer derart profanen Auffassung die erhabene und innerlich erhebende Wirkung fehlt, die in vergangenen Zeiten von ihm auszugehen pflegte, ist begreiflich. Im Äußern, wie namentlich im Innern lassen die neueren Kirchen jenen andächtigen Stimmungsgehalt vermissen, der das religiöse Empfinden in bestimmter Weise anzuregen und zu vertiefen vermag und dessen eigenartige Macht wir heute noch in der einfachsten alten Dorfkirche verspüren. Dennoch hat dieser vielleicht allzu nüchterne Puritanismus, der aber im Grunde doch ehrlich und aufrichtig gemeint ist, viel Gutes gewirkt: er hat mit jener irrigen Auffassung der historischen Schule aufgeräumt, die für den Kirchenbau die ausschließliche Anwendung mittelalterlicher Stilformen forderte, weil angeblich nur diese der Würde und dem großen Inhalt der Aufgabe gerecht werden können, er hat aufs neue bewiesen, daß es in der Kunst einen Unterschied zwischen weltlichen und kirchlichen Formen nicht gibt und daß nur der Künstler der Form die geistige und seelische Weihe zu geben vermag. Er hat den Kirchenbau seines falschen Feiergewandes entkleidet und ihn damit zwar in gewissem Grade entheiligt; er hat zugleich aber auch dazu beigetragen, daß er weniger pathetisch, daß er einfacher und menschlicher geworden ist. Unter den gegenwärtigen Verhältnissen wird man sich bei diesem bescheidenen Ergebnis mit einem Worte Carlyles trösten müssen, der vom Puritanismus einmal gesagt hat, er lobe zwar nicht die nackte Formlosigkeit, im Gegenteil, er bemitleide sie; er lobe nur den Geist, der sie unvermeidlich gemacht hat.

Mit der Kirche hat sich auch der Kirchhof verändert. Ihn nach Art der schönen alten Gottesäcker neben die Kirche zu legen, ist heute in den mehr und mehr wachsenden Großstädten kaum noch möglich. Der hohe Wert des großstädtischen Bodens fordert gebieterisch die schärfste Ausnutzung zu Bauzwecken. Darum mußten die Friedhöfe weit in das Weichbild der Städte hinausgeschoben werden. Nur dort stehen die weiten Freiflächen noch zur Verfügung, die für diese ausgedehnten Anlagen erforderlich sind. Wie die altrömischen Städte ihre meilenlangen Gräberstraßen, so haben die modernen Großstädte ihre übervölkerten Nekropolen vor den Toren der Stadt erhalten. Die gleiche Bedingung, die im Kirchenbau zu einer nützlichen Dezentralisation geführt hat, die zunehmende Ausdehnung der Großstädte, hat im Bestattungswesen zu einer umfassenden Zentralisation gezwungen. Dieser in der Ent-

wicklung der Großstädte begründete Zwang aber hat die Entfaltung eines würdigen Totenkults fast unmöglich gemacht. Das städtische Beerdigungswesen ist zu einem nüchternen Verwaltungsgeschäft geworden, dessen Erledigung der Gemeinde obliegt und für dessen Behandlung in erster Linie hygienische und soziale Gesichtspunkte entscheidend sind. Jede Pietät gegen die Toten ist der Rücksicht auf die Lebenden untergeordnet worden, und nirgends spürt man mehr als hier, welche Nachteile die heute üblich gewordene, einseitig verwaltungsmäßige Erledigung großer Kulturaufgaben mit sich bringt. Die ins Endlose sich ausdehnenden Zentralfriedhöfe der Großstädte mit ihren unabsehbaren Gräberfeldern sind zu Orten des Grauens geworden. Sie sind nicht mehr Stätten des Friedens, wie die wenigen alten, in versteckten Winkeln gelegenen Kirchhöfe, die sich noch erhalten haben und die zu stiller Andacht und ehrfürchtiger Erinnerung laden, sondern sie künden erbarmungslos in kalter Pracht das ewige Schweigen des Todes. Dazu kommt, daß der Massenbetrieb eines solchen Zentralfriedhofs jede Feierlichkeit, jede alltagsferne Stimmung ausschließt. Und da auch hier der Mangel an Platz zu schärfster Ausnutzung der verfügbaren Fläche zwingt, so drängen sich die Gräber eng aneinander, so daß den Lebenden keinerlei Möglichkeit gegeben ist, das Gedächtnis ihrer Toten in zurückgezogener Einsamkeit zu begehen. Der trostlose Eindruck wird verstärkt durch das Liniengewirr der Grabsteine, der Kreuze und Denkmäler, die in gedankenloser Unordnung durcheinanderstehen und keinerlei Form- und Raumgesetz mehr anerkennen.

Mancherlei ernsthafte Versuche sind unternommen worden, dem großstädtischen Totenkult trotz der Ungunst der gegebenen Bedingungen die schuldige Würde zurückzugewinnen. Man hat den Friedhofsplan einem strengen architektonischen Gesetz unterworfen, hat die Trauerkapelle mit ihren ausgedehnten Nebenanlagen, mit den Leichenhallen und Verwaltungsgebäuden zum beherrschenden Mittelpunkt der gesamten Anlage gemacht und auf diese Gebäudegruppen ein System von Haupt- und Nebenachsen entwickelt, das die weite Fläche des Totengartens in einzelne Felder aufteilt. Auf diese Weise hat man innerhalb der Gesamtanlage eine Anzahl besonderer Abteilungen geschaffen, die durch gärtnerische Bepflanzung, durch Baumgruppen, Laubengänge und Hecken zu kleineren, in sich geschlossenen Räumen ausgebildet sind. Um auch in die maßlose Anarchie der Grabsteine Ordnung und Einheitlichkeit zu bringen,

hat man besondere Plätze für Erbbegräbnisse und größere Denkmäler ausgesondert, im übrigen aber die Reihengräber zu Gruppen zusammengefaßt und Vorschriften erlassen, nach denen die zulässige Höhe der Kreuze und Denksteine in einem bestimmten Verhältnis abzustufen ist, wie es die jeweilige Größe der Grabstätte und die Beziehungen zur Umgebung erfordern. Auch die Bepflanzung der Gräber und die Gestaltung der Hügel werden von diesen Vorschriften betroffen. So ist es durch geschickte Verwaltungsmaßnahmen gelungen, wenigstens die größte Willkür zu verhüten und den Gesamteindruck der Totengärten zu bessern.

Die schönsten Friedhöfe sind freilich da entstanden, wo für die Anlage des Begräbnisplatzes ein alter Wald- oder Parkbestand ausgenutzt werden konnte. In diesen Waldfriedhöfen, wo die Macht der Natur die Seele auf sich selbst zurückweist, wo alles Schweigen und Frieden atmet und die Stille der Landschaft den Alltag entrückt, ist jene heilige Stimmung schon natürlich vorhanden, die die geweihte Stätte der Toten fordert. Aber diese glückliche Wirkung wird hier allein dem genius loci verdankt. Wenn an solchen Plätzen das religiöse Empfinden angeregt und die Gefühle der Andacht geweckt werden, so hat der unbewußte Naturssinn den stärksten Anteil an dieser Wirkung. Nichts ist bezeichnender für die Schwäche der Zeit und ihre kirchliche Kunst, als dieses Zurückgreifen auf einen pantheistischen Naturkultus. Völlig entwurzelt und von keinem allgemeingültigen idealen Bedürfnis getragen, borgt sie ästhetisierend für ihre Kultusbauten von der Natur einen Stimmungsgehalt, den sie aus eigener Kraft nicht zu geben vermag.

Vielfach ist heute die Ansicht verbreitet, daß eine wirksame Veredelung des Totenkults von der mehr und mehr sich einbürgernden Feuerbestattung zu erwarten sei. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß mit der Einführung der Leichenverbrennung die übermäßig großen Zentralanlagen beseitigt werden; es würden wieder kleinere Friedhöfe entstehen, Urnenhaine beschränkten Umfangs, für die auch im Innern der Großstadt noch Platz zu schaffen wäre. Die Friedhöfe würden wieder leichter zugänglich und ohne zeitraubende Wege für die Hinterbliebenen erreichbar sein. Auch ließe sich denken, daß diese begrenzten Beerdigungsplätze zu sehr eindrucksvollen Anlagen ausgebildet werden könnten. Diese neuartigen Totengärten sind, nach einem Vorschlag des Architekten August Endell, als umfriedigte, mit einer Mauer umgebene Plätze zu

denken, „dem Straßenlärm entrückt, vielleicht im Innern der Baublocks angelegt, mit hohen Bäumen bestanden, mit Blumen und Denksteinen geschmückt. Die Urnen könnten in die Umfassungsmauern eingemauert werden, auch frei in Denkmälern stehen, hauptsächlich aber in unterirdischen, zu bestimmten Tageszeiten zugänglichen Katakomben beigesetzt werden." Eine solche Anlage, die in Form und Stimmung etwa den alten Klosterhöfen ähneln würde, könnte ihren Zweck als Totengarten in ganz anderer Weise erfüllen, als die stimmungsarmen Begräbnisplätze alten Stils, die zentralen Massenfriedhöfe mit ihren empfindungslosen Grabzieraten.

Bisher war es üblich, die Aschenreste in besonderen Gebäuden, sogenannten Kolumbarien oder Urnenhallen, beizusetzen. Eine eigenartige architektonische Form aber ist für diese Gebäude bisher ebensowenig gefunden worden, wie für die Verbrennungsanlage selbst, für das Krematorium. In beiden Fällen ist man, obwohl es sich zumindest bei den Gebäuden für die Feuerbestattung um eine gänzlich neuartige Bauaufgabe handelt, für die es in der Vergangenheit keinerlei Vergleichsmöglichkeiten gibt, dem eigentlichen Problem nicht mit der nötigen Unbefangenheit entgegengetreten. Von sentimentalen Bedenken beschwert, hat man an dem überwiegend profanen Charakter des Gebäudes, wie er durch die Einrichtung des Verbrennungsofens gegeben ist, Anstoß genommen und seine Eigenart auf jede Weise zu verwischen gesucht. Diese Eigenart aber besteht gerade in der ungewöhnlichen Verbindung eines durchaus profanen Motivs, des für die Ableitung der Rauchgase erforderlichen Schornsteins, mit einem Bauwerk, das, als Trauerkapelle und Einsegnungshalle, religiöser Feier zu dienen bestimmt ist. In dem Ausgleich des damit gegebenen Gegensatzes liegt das architektonische Problem dieser neuen Bauaufgabe. Es heißt nun diese Gegensätzlichkeit unterstreichen, wenn mit einem großen Aufwand an architektonischen Formen, wie es meist geschieht, eine feierliche Tempel- und Mausoleumstimmung entfaltet wird. Auch wird das Problem nur umgangen, nicht aber gelöst, wenn der Schornstein versteckt und das Rauchrohr unter das Dach gezogen wird, wo es dann unter einem durchbrochenen Aufbau ins Freie mündet. Bisher ist die Aufgabe überzeugend nur da gelöst worden, wo der sakrale und profane Zweck des Krematoriums in gleicher Weise zum Ausdruck gebracht wurde, wo auch der Schornstein als unentbehrlicher und wesentlicher Teil der Gesamtanlage anerkannt und

planmäßig dem Bauwerk eingegliedert wurde. Es sind dann einfache kapellenartige Gebäude von bescheidenen Abmessungen entstanden, an deren rückwärtiger Giebelwand der Schornstein aufsteigt, der den Dachfirst um ein weniges nur überragt. In diesen schlichten Gebäuden, in denen jede Erinnerung an kirchliche Bauformen völlig ausgetilgt ist, hat der neue Baugedanke bisher den reinsten und zugleich auch stärksten Ausdruck gefunden. Solange aber die kirchliche Kunst, wie die Religion, nur aus der Gesinnung, nicht aber aus einer tiefinnerst empfundenen Überzeugung ihre Nahrung zieht, wird man sich mit solchen bescheidenen Ergebnissen begnügen und mit der Tatsache abfinden müssen, daß gegenwärtig andere Mächte als die Kirche den architektonischen Charakter des Stadtbilds bestimmen.

*

Immer weitere Lebensgebiete hat der moderne Verwaltungsstaat, staatssozialistischen Ideen folgend, seiner öffentlichen Regelung unterworfen. Und damit hat sich, in unmittelbarer Folge, auch der Kreis seiner Bauaufgaben ständig erweitert. Zunächst sind ganz allgemein mit der vermehrten Beamtenschaft, die der vergrößerte Verwaltungsapparat erforderte, die Verwaltungsgebäude selbst, die Staats- und Regierungsgebäude, die Rathäuser und Stadtkanzleien, die Post- und Gerichtsbauten, an Zahl und Umfang beträchtlich gewachsen. Der überlieferte und heute in der ganzen Welt sich gleichende Typus dieser Verwaltungsgebäude hat sich freilich wenig verändert; es sei denn, daß auch diese Bauten mit dem erhöhten Wohlstand, äußerlich immer reicher und aufwendiger geworden sind. Fast nie aber ist bei der architektonischen Gestaltung das Wagnis unternommen worden, eine neuartige, unmittelbar vom Zweck ausgehende Lösung der Aufgabe zu versuchen. Erst als sich die Großindustrie ihrer angenommen hat, ist auch für das Bureauhaus, von dem in anderem Zusammenhang noch ausführlicher zu reden sein wird, eine neue Grundform geschaffen worden. Die öffentliche Baukunst wird dagegen auch hier, wie immer wieder neue Beispiele beweisen, bei der Ausbildung des Äußern und Innern allein von der Absicht zu repräsentieren geleitet. Nach wie vor wird für das Äußere durch Errichtung einer Prachtfassade eine repräsentative Wirkung gesucht und das gleiche Ziel auch im Innern durch die Anlage stattlicher Eintrittsflure und weiträumiger Treppenhäuser angestrebt. In den besten Fällen ist dieses bedeutende Motiv

der repräsentativen Treppenhalle wenigstens dafür nutzbar gemacht worden, den Organismus des Hauses übersichtlicher zu gestalten und das sonst übliche, undurchdringliche Labyrinth von Korridoren entbehrlich zu machen. Indem man die Haupttreppen und sämtliche Flure und Gänge von diesem Zentralpunkt der Anlage ausstrahlen läßt, ist die Orientierung im Hause und die Auffindung der einzelnen Amtsräume wesentlich erleichtert worden.

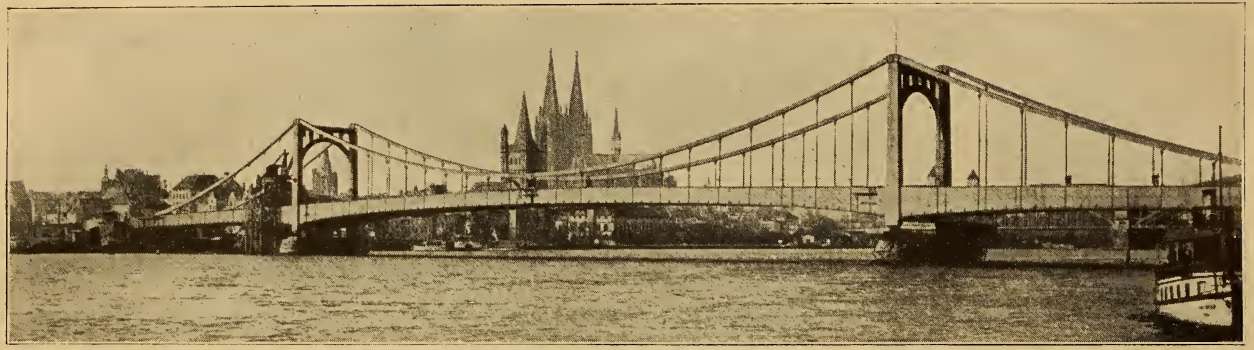
Gänzlich neuartige Aufgaben sind der Baukunst dann in den öffentlichen Anstalten zur Erziehungs- und Bildungspflege und in den ausgedehnten und vielgestaltigen Anlagen für soziale Fürsorge gestellt worden. Staat und Gemeinden haben, das sei allgemein im voraus bemerkt, für die Lösung dieser Aufgaben unausgesetzt beträchtliche Mittel aufgewendet und, in einer sehr verdienstlichen Art von Kulturehrgeiz, ständig auf eine Verbesserung dieser Lösungen hingearbeitet. Dabei sind allerdings, wie oben bereits ausgeführt worden ist, die technischen Probleme in übertriebener und meist sehr einseitiger Weise gegenüber den künstlerischen in den Vordergrund geschoben worden. Dafür ist aber, vielleicht gerade infolge dieser Einseitigkeit, in der technischen Vervollkommnung der Anlagen in den letzten Jahrzehnten wahrhaft Hervorragendes geleistet worden.

Betrachten wir zunächst jene umfängliche Gruppe von Gebäuden, zu deren kostspieliger Errichtung und Unterhaltung das historische Zeitalter durch den Respekt vor der Überlieferung und vor der Geschichte getrieben wurde: die Bibliotheken und Archive, die Museen, Galerien und Sammlungsgebäude aller Art. In rascher Entwicklung sind durch die unermüdlichen Anstrengungen eines rastlos tätigen Erfindergeistes für diese Gebäude immer wieder neue und verbesserte Typen geschaffen worden. Die modernen Bibliotheken zum Beispiel sind dank dieser vollendeten technischen Durchbildung in die Lage gesetzt, allen, auch den höchsten Anforderungen eines Massenbetriebes zu genügen. Ihr baulicher Organismus ist bis in alle Einzelheiten durchdacht und arbeitet mit der Exaktheit eines Räderwerks. In hellen und übersichtlichen Magazinen sind auf bequem verstellbaren eisernen Regalen, deren samtweiche, emaillierte Oberfläche jede Beschädigung der Bücher ausschließt, die Schätze der Weltliteratur in einer Weise aufgestapelt, die das schnellste Auffinden ermöglicht. Rohrposten verteilen die Bestellzettel nach allen Richtungen des Hauses, und in kürzester Zeit werden die

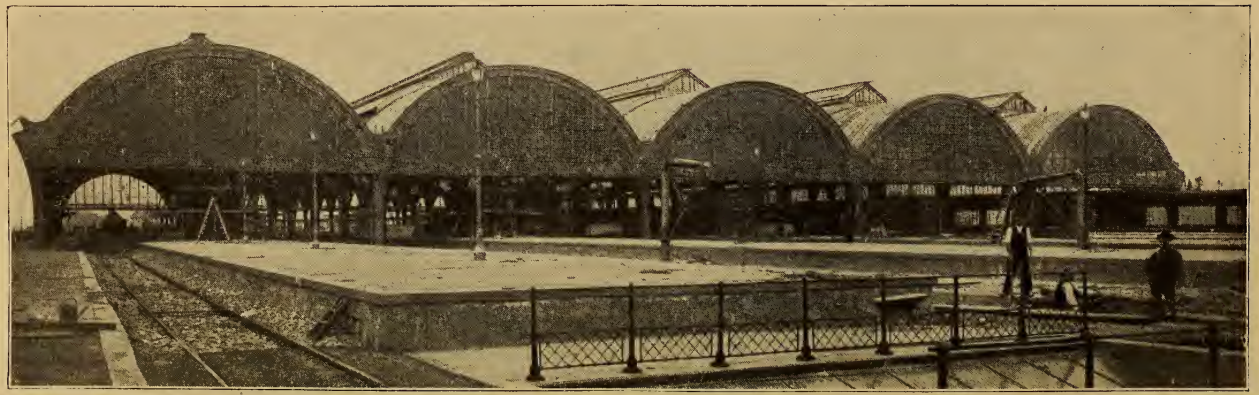
Bücher mit elektrisch betriebenen Wagenaufzügen und auf permanenten Förderbahnen aus den entlegensten Winkeln der Speichergebäude herangeschafft. Sinnreiche Einrichtungen schützen die kostbaren Bestände gegen Feuersgefahr. In Amerika, das im Bibliotheksbau sehr verdienstvolle Pionierarbeit geleistet hat, werden bei einem Brand in der Nachbarschaft an den Außenwänden des Gebäudes vom Dach her Wasserschleier niedergelassen, um ein Übergreifen des Feuers zu verhindern. Nur mit Hilfe solcher vollendeten technischen Anlage wird bei einem Bücherbestand von mehreren Millionen Bänden und bei einer Benutzung durch Tausende von Lesern eine gesicherte Aufbewahrung und eine ordnungsmäßige Aufrechterhaltung des Betriebes möglich sein. Aber andererseits wird man bei dieser übertriebenen Betonung der technischen Vervollkommnung den Eindruck nicht los, als hätten die Mittel hier über den Zweck die Oberherrschaft gewonnen, als sei am Ende mehr Sorgfalt auf das Schicksal der Bücher, als auf das Wohlbefinden der Leser aufgewendet worden, als sei schließlich über der Freude am technischen Fortschritt der geistige Inhalt der Bauaufgabe ganz in Vergessenheit geraten. Eine noch so erstaunliche technische Bravourleistung vermag letzten Endes doch nicht für die Geistesarmut und für den Mangel an künstlerischer Erfindungsgabe zu entschädigen, der sich allenthalben in der architektonischen Gestaltung des Baugedankens enthüllt. Nirgends ist bisher der eigentliche Kern dieser Anlagen, der Bücherspeicher selbst, zum Ausgangspunkt der architektonischen Komposition gemacht worden. Nirgends noch findet man, von wenigen amerikanischen Beispielen abgesehen, diesen neuartigen Bauorganismus, der mit seinen durch alle Stockwerke reichenden Lichtschlitzen, die sich in schmalen Achsenabständen folgen, zu monumentaler Gestaltung geradezu herausfordert, bewußt als architektonisches Hauptmotiv der ganzen Anlage ausgebildet. Immer wieder wird das Magazingebäude, entgegen seiner Bedeutung als Hauptteil des Bauwerks, ängstlich versteckt, als untergeordneter Bauteil behandelt und an die Hof- und Nebenfronten verwiesen. Diesem wird dann ein architektonisches Schaustück als Hauptfront vorgelegt, hinter der sich die Nebenräume, die Bureaus der Verwaltung, Ausstellungs- und Hörsäle breitmachen. Auch im Innern findet man opulente Treppenhäuser und großräumige Kuppelsäle in repräsentativen Formen, selten aber sind die gegebenen Motive, die hohen Regale und verbindenden Galerien für die Entwicklung eindrucksvoller Raumgebilde genutzt.

Bahnhofgebäude in Helsingfors

Architekt Eliel Saarinen



Rheinbrücke bei Köln — Architekt Peter Behrens



Bahnhofshalle Karlsruhe — Architekt A. Sturzenacker

Ausführung: Maschinenfabrik Augsburg-Nürnberg

Anfänglich sind auch die Museen, diese ureigensten Schöpfungen des 19. Jahrhunderts, nichts anderes als großräumige Magazingebäude zur Unterbringung von Sammlungen aller Art gewesen. In diesen Speichern für Kunst und Wissenschaft, die, in riesigen Dimensionen errichtet, sich bisweilen über ganze Stadtviertel ausdehnen, wurden die aufgestapelten Schätze, nach wissenschaftlichen Grundsätzen geordnet und, so gut es der verfügbare Raum zuließ, zur Schau gestellt. In der weiteren Entwicklung des Museumsbaues bildet dann zunächst das technische Problem der Aufgabe den Mittelpunkt aller Anstrengungen. Mit vielem Aufwand an Scharfsinn haben die besten Fachleute sich immer wieder um das schwierige Problem der Beleuchtung bemüht. Aber diese raffinierten Technikerkünste zur Schaffung eines gleichmäßigen zerstreuten Lichts in den Ausstellungssälen genügten allein nicht, um die Sammlungsgegenstände zu unmittelbarer und lebendiger Wirkung zu bringen. Mochte die übliche Art des Magazinierens für gewisse Arten von Sammlungen, für Naturalienkabinette und Völkerkundemuseen noch angehen, für Kunstmuseen war sie unmöglich. Die Kunstwerke verloren in diesen Speichern völlig alles Leben. Losgelöst aus dem Rahmen, für den sie ursprünglich geschaffen waren, eingereiht in eine nüchterne Umgebung, dazu in stetem Konkurrenzkampf mit anderen Meisterwerken, führten sie hier ein verkümmertes Dasein. Nicht mit Unrecht hat man daher die modernen Museen die Totenkammern der Kunst genannt, eine Auffassung, der übrigens auch die feierlichen Tempelarchitekturen und die pomphaften Säulenhallen ihrer Fassaden Rechnung zu tragen scheinen. Erst in jüngster Zeit sind Versuche unternommen worden, dieses tote Kapital in großzügiger Weise zu nutzen und die Museen wieder dem Leben dienstbar zu machen. Angeregt wurden diese Versuche durch die nordischen, in Schweden und Dänemark vielfach verbreiteten Freilichtmuseen, in denen die Kunst- und Baudenkmäler in freier Natur und in einer ihrer ursprünglichen Umgebung angenäherten Art aufgestellt sind. Die neuen Bestrebungen, die den schöpferischen Wert der Sammlungsobjekte über den wissenschaftlichen stellen und diesem vor allem zu bildender Wirkung verhelfen möchten, gehen darauf aus, ein konzentriertes Betrachten und ein fruchtbares Genießen des Kunstwerks auch unter den ungünstigen Bedingungen zu ermöglichen, die in der Anlage selbst liegen: in dem großen Umfang der Sammlungen und in der angestrebten Vollständigkeit, die den Besucher mehr verwirrt und er-

müdet, als anregt und belehrt. Statt einer endlosen Flucht gleichförmiger Säle, sucht man daher kleinere, intime Räume zu schaffen, die eine Aufstellung der Sammlungsgegenstände im Sinne ihrer ursprünglichen Situation gestatten. Diese Anschauungen haben endlich zu einer künstlerischen Belebung des Museumbaues geführt. Man ist bei der Dimensionierung der Räume nicht mehr ausschließlich und ängstlich darauf bedacht, möglichst viel Wandfläche zu schaffen, sondern sucht die Abmessungen auf die Größenverhältnisse der Ausstellungsstücke abzustimmen. Damit gelangt man zu wirksamen Kontrasten in der Raumfolge; große Räume wechseln mit kleinen, helle mit dunklen, und diese wechselnde Raumstimmung kommt zugleich auch dem Kunstwerk wieder zugute, das nun in ein Licht gestellt werden kann, wie es ihm nach Herkunft und Charakter gebührt. Diese neuartige Anordnung der Räume aber gibt auch in erhöhtem Maße Gelegenheit zu einer gesammelten und ungestörten Betrachtung der Ausstellungsstücke und zu ruhigerem Verweilen, da der Strom der Besucher sich teilt und nicht mehr in wenigen größeren Sälen zusammengedrängt wird. Auch auf die äußere Gestaltung des Bauwerks hat diese stärkere Bewegtheit des Grundrisses günstig gewirkt: erlöst von der Starrheit des Achsensystems, gelangt sie zu größerer Freiheit in der Gruppierung; die ganze Anlage löst sich auf in eine wirkungsvolle Folge einzelner, in ihren Abmessungen aufeinander abgestimmter Gebäudegruppen.

Diese Auflösung der Gesamtanlage in einzelne Baugruppen, die eine notwendige Folge der wachsenden Dimensionen moderner Großbauten ist, beginnt sich in neuester Zeit ganz allgemein durchzusetzen. Sie war zunächst schon aus praktischen Gründen erforderlich, weil die Bauanlagen, je umfangreicher sie infolge des gewaltig gesteigerten Raumbedürfnisses wurden, desto mehr an Übersichtlichkeit verloren und ein Zurechtfinden in diesen Riesengebäuden schließlich kaum noch möglich war. Zugleich ist die Dezentralisation in künstlerischer Beziehung, wie auf anderen Gebieten, so auch hier, von Vorteil geworden. Statt einer unförmig großen Baumasse, die nur mit einem beträchtlichen Aufwand an architektonischen Formen, mit Giebeln, Kuppeln und Türmen, wirksam zu bewältigen wäre, entstanden nun eine Reihe kleinerer Gebäude, die jeweils einem besonderen Zweck dienen und auch mit bescheidenen Mitteln zu monumentaler Wirkung gebracht werden können. In großartiger Weise sind diese Grundsätze in den neuen Universitätsbauten Amerikas

durchgeführt worden. Diese jüngeren Gründungen, die, größtenteils durch private Initiative ins Leben gerufen, auch durch private Mittel erbaut und unterhalten werden, haben sich förmlich zu geräumigen Universitätsstädten ausgewachsen. Ihrem Wesen nach den englischen Colleges verwandt, in denen Lehrer und Schüler in familiärer Weise zusammenwohnen und -leben, enthalten diese Universitätsbauten neben den Hörsaal- und Studiengebäuden ausgedehnte Anlagen für den geselligen Verkehr, Gesellschaftsräume, Fest- und Speisesäle sowie alle Arten vollendeter Einrichtungen für Körperpflege und Sport. Auf freiem Gelände, möglichst in schöner landschaftlicher Umgebung errichtet, gruppieren sich die Gebäude nach einheitlichem Plan um einen zentral gelegenen Platz. Ein Monumentalbau, der die Bibliothek oder die Aula, in einzelnen Fällen auch einen größeren Theaterraum oder Festsaal enthält, bildet den architektonischen Mittelpunkt der Baugruppe. Ihn umstehen in lockerer Gruppierung die Hörsaalgebäude, die Forschungsinstitute und Laboratorien. In weiteren Ringen folgen die Wohngebäude für die Lehrer und Studierenden mit ihren Sport- und Spielplätzen, die Gymnasien und Turnhallen, die Wirtschaftsgebäude und Kraftzentralen. Weite Gärten und Parkanlagen schließen einen grünen Rahmen um diese stillen Städte der Wissenschaft; sie bieten, als Musterbeispiele moderner Erziehungsanstalten, der Jugend alle Möglichkeiten, um Körper und Geist in gleichem Maße zu bilden und zu entwickeln, und suchen die Schüler auf solche Weise vor jener gefährlichen Einseitigkeit zu bewahren, der im 19. Jahrhundert die Kunst zum Opfer fiel.

In der Alten Welt, wo die Mehrzahl der Universitäten auf ein jahrhundertelanges Bestehen zurückblickt und meist in alten, ehemals ganz anderen als Lehrzwecken dienenden Gebäuden untergebracht ist, sind solche Neugründungen auf jungfräulichem Boden selten, und in ähnlich großartiger Ausdehnung wohl überhaupt kaum zu finden. Der Grundgedanke aber, die Auflösung in Einzelbauten, hat auch hier bei der Anlage neuer Akademie- und Hochschulgebäude in beschränkterem Umfang bereits Verwirklichung gefunden. Statt der ausgedehnten Prunkgebäude, die einander an Größe, Pracht und Langweiligkeit überbieten, werden nun mehrere kleinere Lehrgebäude errichtet, die im einzelnen eine sehr viel zweckmäßigere Anordnung der Arbeitssäle und Werkstätten ermöglichen und zu Gruppen zusammengefaßt, grüne Gärten und

malerische Höfe umschließend, auch in architektonischer Hinsicht zu günstigeren Wirkungen gelangen. Im übrigen sind die lebhaften Bemühungen um eine künstlerische Belebung des öffentlichen Bauwesens bisher in besonderem Maße dem Schulhausbau zustatten gekommen. Unter dem Einfluß der tatkräftigen Bestrebungen, die auf eine vertiefte künstlerische Erziehung der Jugend abzielen, hat man dieser allzulange vernachlässigten Bauaufgabe wieder erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet, und die neuen Gebäude städtischer wie staatlicher, höherer wie Volksschulen, zeigen übereinstimmend die erfreulichen Wirkungen dieses vermehrten Interesses. Der einseitige Verwaltungsstandpunkt, der bisher allzu ausschließlich diesen Aufgaben gegenüber Geltung hatte, der, auf weitestgehende Raumausnutzung bedacht, für die Schulhäuser nach bureaukratischen Grundsätzen ein nüchternes Schema erfand, ist endgültig überwunden. Statt des früheren gefängnisartigen Aussehens zeigt das Schulhaus heute wieder ein freundliches Gesicht: helle geräumige Schulzimmer an weiten luftigen Fluren im Innern; glatte, durch die breiten Einschnitte der Fenster gegliederte Flächen im Äußern. Zwar verpflichtet auch hier die durch Rücksicht auf die Steuerzahler gebotene Sparsamkeit den Architekten zu größter Einfachheit in der formalen Durchbildung, doch wird der unerwünschte Eindruck der Kargheit geschickt vermieden durch bevorzugte Behandlung einzelner Teile, etwa eines Portals oder einer Halle, durch gelegentliche Aufstellung eines Trinkbrunnens oder anderen bildhauerischen Schmuckwerks. Auch gibt die Erfüllung der gesteigerten Anforderungen, die die Gesundheitsfürsorge an die Einrichtungen des Schulgebäudes stellt, Anlaß genug zu mannigfaltiger Bereicherung der Bauanlage. Zu jedem Schulhaus gehört heute eine geräumige Turnhalle, die in der Regel in einem besonderen Anbau untergebracht ist, und mehr und mehr ist es Brauch geworden, dem breit gelagerten Schulgebäude eine offene Wandelhalle anzugliedern, die, längs der Hofseiten sich hinziehend, auch bei ungünstiger Witterung einen geschützten Aufenthalt im Freien ermöglicht und die als ein dankbares architektonisches Motiv zugleich die Hofansicht in wirksamer Weise belebt. Einen wesentlichen Bestandteil der Volksschulen bildet neuerdings auch der Schulgarten, der sich mit seiner bunten Blumenpracht als ein zierliches Schmuckstück der Gesamtanlage einfügt. In dieser Form, erfüllt bis in alle Einzelheiten von einem frisch gestaltenden künstlerischen Geist, beginnt die Schule allmählich auch als Bauwerk

wieder auf das Gemüt der Jugend wohltätigen Einfluß zu gewinnen und mitzuhelfen, die Kräfte der Seele organisch zu entwickeln.

Diese gesunde Baugesinnung, die nicht mehr ausschließlich auf die pflichtmäßige Erfüllung der Nützlichkeitsforderungen bedacht ist, sondern auch den geistigen Inhalt jeder Bauaufgabe zu erfassen und das Wesen eines Bauwerks in seiner künstlerischen Form zu charakteristischem Ausdruck zu bringen trachtet, beginnt allmählich auch im öffentlichen Bauwesen wieder durchzudringen. Die Wirksamkeit dieser sich allgemach ausbreitenden Anschauung ist deutlich bereits in jenen großartigen Anlagen zu spüren, mit deren Einrichtung die modernen Großstädte, miteinander wetteifernd, einem ernsten Gebot sozialer Pflichterfüllung genügen: in den Krankenanstalten und Altersheimen, Waisenhäusern und Pflegestätten aller Art. Bestimmend für die architektonische Gestaltung dieser Anlagen ist der natürliche, einem geschärften sozialen Gewissen entspringende Wunsch, den nivellierenden Einfluß des Massenbetriebs aufzuheben und jenen niederdrückenden Empfindungen entgegenzuwirken, die durch den Aufenthalt in einer Massenanstalt ausgelöst werden. Auch hier geht die Absicht auf Dezentralisation, um durch Auflösung der ausgedehnten Gebäude in kleinere Einzelhäuser der Anlage einen intimeren Charakter zu geben und die Entstehung engerer Gemeinschaften zu fördern.

Bedeutende Aufgaben sind der öffentlichen Baukunst von jeher aus der Schaffung großstädtischer Anlagen für Sport, Spiel und Körperpflege erwachsen. Als Mittelpunkte des öffentlichen Lebens haben diese Anlagen zu allen Zeiten einen besonderen Luxus der künstlerischen Ausstattung auf sich gezogen und sind dadurch zu großartigen Schaustücken architektonischer Monumentalkunst geworden. Auch die Baukunst des Kapitalismus hat bei diesen Aufgaben in repräsentativer Absicht eine große Prachtentfaltung getrieben und in ganz besonderem Maße durch einen gesteigerten Aufwand an Dekorationsmitteln und durch Verwendung kostbarer Materialien ihrem üppigen und ausschweifenden Geschmack Genüge getan. Doch ist sie, bei ihrem nachgewiesenen Mangel an schöpferischer Freiheit und an Talent zum Dekorativen, mit ihrem Aufwand an buntem Schmuck und Ornament in der Regel in einen derben Kirmesstil geraten. Zu den großartigsten und maßstäblich umfangreichsten Aufgaben auf diesem Gebiet gehören die Volksbäder. Allerorten sind solche zur Förderung der Gesundheitspflege in oft imponierenden

Ausmaßen errichtet worden, mit einer grellen Fülle von Stuck- und Marmorschmuck und ornamentalem Beiwerk im Innern und Äußern. Doch vermißt man fast immer in der Raumgestaltung, in der architektonischen Durchbildung der Schwimmhallen und Bäder jene großzügige Monumentalität, die der Geist der Aufgabe fordert. Und ebenso fehlt den architektonischen Anlagen auf den Stätten weltstädtischen Vergnügens, auf den Stadien und Rennplätzen, jene heiter-festliche Wirkung, die aus der Mischung bunter Farbigkeit und leichtbeschwingter dekorativer Formen entsteht und die allein dem fröhlichen Getriebe einer bewegten Menschenmenge die rechte Folie zu geben vermag.

Diese Bemerkung leitet zur Betrachtung des Theaterbaues über, die diese flüchtige Übersicht über die gegenwärtigen Leistungen der öffentlichen Baukunst beschließen möge. Das Theater ist mit Recht ein offener Spiegel der Gesellschaft und ihrer Kultur genannt worden. In diesem Sinne hat der Theaterbau für die Beurteilung der öffentlichen Baukunst eine besondere Bedeutung: er darf gewissermaßen als ihr Exponent betrachtet werden. Die Entwicklung des modernen Theaters steht unter dem Einfluß der demokratischen Tendenzen, die die Zeit bestimmen. Seitdem das Theater wieder eine moralische Anstalt geworden ist, seitdem es wieder ein bürgerliches Theater gibt, hat man danach gestrebt, ihm auch eine bürgerliche Form zu geben. Man hat versucht, das höfische, auf einer bewußt differenzierenden Gesellschaftsordnung beruhende Rang- und Logentheater zu überwinden und zu einer Lösung im Sinne des antiken Amphitheaters zu gelangen. Man will die Menge im festlichen Raume wieder zu einer großen Gemeinschaft versammeln und das Gefühl der Zusammengehörigkeit stärken, wie es dem sozialen Geist der Zeit entspricht. Dieses ist die eine der treibenden Kräfte in der Entwicklung des modernen Theaterbaues. Die andere wurzelt tiefer; sie zielt unmittelbar auf das künstlerische Problem des Theaters überhaupt: sie erstrebt eine Erneuerung der dramatischen Kunst von Grund auf, und die Reform des Theaterbaus ist für sie nur ein Wegstein zu diesem Ziele. Der Niedergang der dramatischen Kunst wird auf die tiefe Illusionsbühne des Rangtheaters zurückgeführt, auf ihren geschmacklosen Kulissenzauber und auf den verderblichen Einfluß, den sie auf die Kunst des Schauspielers ausübt. Und so hofft man, mit der Neugestaltung der Bühne, und im Zusammenhang damit des ganzen Theaterbaues, auch das Drama

zu reformieren. Der Plan geht dahin, eine Bühne zu schaffen für große dramatische Wirkungen und ein Zuschauerhaus, in dem sich diese Wirkungen voll und mächtig entfalten können. Demgemäß wird eine flache Bühne angestrebt, auf deren Hintergrund sich die Szene reliefartig entwickelt. Dazu ein Auditorium, in dem von jedem Platz aus die Vorgänge auf der Bühne voll übersehen und das gesprochene Dichterwort eindringlich vernommen werden kann. Im Sinne des antiken Theaters ist eine enge Vereinigung von Bühne und Haus, von Darsteller und Zuschauer beabsichtigt. Bei der regen Teilnahme, die dieses vielseitige Problem gefunden hat, darf man sagen, die Schaffung des modernen Volkstheaters ist eine der wenigen gemeinsamen Bauaufgaben der Zeit. Zumindest in Deutschland ist dieses Problem, seitdem es von Goethe und Schinkel aufgenommen, durch Sempers große Projekte weitergeführt war und seit Richard Wagners Tagen der Gedanke eines nationalen Festspielhauses aufgetaucht war, nicht mehr zur Ruhe gekommen, und immer wieder sind neue, bedeutende Versuche zu seiner Lösung unternommen worden.

Zunächst ist auch diese große Aufgabe, an der in gleicher Weise alle Künste beteiligt sind, nach der technischen Seite hin durchgearbeitet worden. Es waren optische und akustische Probleme, die durch die Neugestaltung der Bühne und durch die Umformung des Zuschauerhauses aufgeworfen wurden und vorerst zur Lösung standen. Es wurde die antike Vorbühne in den Grundriß des modernen Theaters eingefügt, das versenkte und verdeckte Orchester geschaffen und die schwierige Aufgabe in Angriff genommen, den Vorzug, den das Rangtheater in der Unterbringung großer Massen auf geringem Flächenraum bietet, auszugleichen durch den freieren Ausblick zur Bühne, der das geweitete Rund des Amphitheaters dem Zuschauer gewährt. Die Durcharbeitung der neuen Grundrißidee ergab auch für den äußeren Aufbau günstige Vorbedingungen. Die Folge der Haupträume — Vorhalle, Zuschauerraum, Bühnenhaus — führte zu einer dreifach gestaffelten Höhenentwicklung des Gebäudes, das in dem hoch emporgezogenen Bühnenhaus, in dessen Oberteil der eiserne Vorhang aufgenommen wird, einen wirkungsvollen Abschluß findet. Mit dem rhythmisch gesteigerten Aufbau aber war dem modernen Theaterbau zugleich auch eine monumentale und charaktervolle Silhouette gegeben.

Trotz allen eifrigen und großgesinnten Versuchen aber entbehrt die Zeit noch des idealen Festraumes, der durch Macht und Erhabenheit des architektonischen Eindrucks diesen Namen wahrhaft verdient und von einer zu andächtigem Kunstgenuß versammelten Menge als geweihte Stätte wirklich auch empfunden werden könnte. Weder in unseren Theatern noch in unseren Konzert- und Festsälen ist eine solche lebendige Ausdruckskraft zu verspüren, die in unmittelbarster Wirkung eine schöpferisch gesteigerte Stimmung zu erzeugen vermöchte. Wo die Architektur dieser Räume monumentale Wirkungen anstrebt, wird sie kalt oder pathetisch; wo sie, weniger streng, das Gefällige sucht, wird sie banal, oder gerät gar ins Alltägliche.

Hier aber wächst die Betrachtung ins allgemeine und weist auf ein tragisches Zeitschicksal. Was von der Architektur des Theaters gilt, das gilt in weitestem Sinne für die gesamte öffentliche Baukunst der Zeit. Es fehlt ihr der Sinn für jene Architekturaufgaben, von denen Schinkel einmal gesagt hat, es ließe sich an ihnen zeigen, daß das Wesen der Baukunst auch einer höheren Freiheit fähig wäre, als ihr sonst, innerhalb der Grenzen profaner Nützlichkeitsforderungen, zugestanden werden könne. Und die Baukunst der Gegenwart ist dieser höheren Freiheit nicht fähig, weil der Zeit selbst diese Freiheit fehlt, weil sie in ihrer wahnwitzigen Arbeitswut und in ihrer rastlosen Betriebsamkeit das Feiern ganz verlernt und allen Spieltrieb verloren hat. Die Kunst steht abseits vom Leben und fristet in dieser arbeitseifrigen Zeit ein anteilloses Dasein. Sie ist, auf sich selbst gestellt, Selbstzweck geworden, ein unverstandenes ästhetisierendes Spiel, statt der allgemeingültige Ausdruck eines gesteigerten Lebensgefühls zu sein.

Viertes Kapitel

Die Bauten des Welthandels und des Weltverkehrs

Das Gebiet, auf dem sich in der Architektur der Gegenwart bisher allein die Wirkungen eines neuen, der herrschenden akademischen Kunstauffassung entgegengesetzten Formenwillens gezeigt haben, in dem die ersten Anfänge eines nach selbständigem Ausdruck ringenden Gestaltungsdranges zu erkennen sind, umfaßt jene Gruppe von Bauwerken, die durch die neuartigen Bedürfnisse des Welthandels und des Weltverkehrs geschaffen worden sind. Durch diese beiden Faktoren, die Ziel und Richtung des modernen Wirtschaftslebens bezeichnen, ist die gesamte Lebensverfassung der Zeit von Grund auf umgestaltet worden; sie haben eine tiefgreifende Änderung aller sozialen Verhältnisse, und darüber hinaus, auch der herrschenden politischen Systeme herbeigeführt. Ihnen hat auch die Baukunst der Gegenwart wertvolle Anregungen zu entscheidender Selbstbesinnung und gründlicher Neuorientierung ihrer künstlerischen Ziele zu verdanken.

Eine lange Reihe von neuen Aufgaben sind der Baukunst aus den gewaltig gesteigerten Bedürfnissen des Weltverkehrs, des Großgewerbes und des Welthandels erwachsen. Der starke Expansionstrieb der modernen Weltwirtschaft hat den Verkehr gezwungen, sich kürzere und schnellere Wege zu suchen, um nicht nur Zeit und Betriebskraft, sondern, was nicht minder wichtig ist, auch Beförderungskosten und Frachtsätze zu ersparen. Um dem Verkehr diese Wege zu bahnen, hat die Baukunst lernen müssen, die Grenzen, die ihr bisher in der Beherrschung des Raumes gesteckt waren, zu erweitern und mechanische Hindernisse zu überwinden, die vordem als unüberwindlich galten. Sie hat, zum Beispiel, erst lernen müssen, neue Arten von Brücken zu bauen, Brücken, die sich in kühnem Schwung über tiefe Talgründe und breite Flußmündungen wölben und belebte Schiffahrtsstraßen und ausgedehnte Eisenbahnanlagen mit Bögen von großer Lichtweite so überspannen, daß der

dichte Verkehrsstrom, der sich durch ihre Öffnungen drängt, nirgends durch eingebaute Stützen und Pfeiler beengt wird. Und je engmaschiger das Netz dieser neuen Verkehrswege wurde, desto größere Abmessungen nahmen allmählich auch die Anlagen an, in denen die unzähligen Fäden dieses Netzes zusammenlaufen, die Bahnhöfe mit ihren Empfangs-, Warte- und Gepäckhallen, deren Gestaltung nun von der Baukunst die Bewältigung ganz neuer Raumbegriffe forderte. In dieser Entwicklung wird ein kluges Wort Friedrich Ratzels bestätigt, der einmal das Wesen des Verkehrs schlechthin als einen Kampf mit dem Raum und als eine wichtige Schule der Raumauffassung und -beherrschung definiert hat. Derselbe Gelehrte hat übrigens auch darauf hingewiesen, daß in demselben Maße, in dem sich die Verkehrsmittel vervollkommnen, auch die Leistungen des Verkehrs, nicht nur hinsichtlich der Geschwindigkeit, sondern auch in der Massenbewältigung wachsen. Während in der Vergangenheit nur die kostbarsten Dinge, Edelsteine und Gold, Bernstein und Bronze, Gewürze und Purpurgewebe, Gegenstände des Weltverkehrs bildeten, bietet gegenwärtig der Transport auch der schwersten Massen, wie Kohle und Erz, Getreide und Holz, keine Schwierigkeiten mehr. Indem der Welthandel dadurch immer mehr zum Massenhandel geworden ist, wuchsen auch die Stapel- und Lagerplätze ins Ungemessene, und die Baukunst mußte lernen, für die Lagerung und Aufbewahrung solcher großen Mengen von Rohstoffen, für die Erzsilos und Kornspeicher, für die Getreideelevatoren und Güterschuppen eine zweckmäßige und zugleich ausdrucksvolle Form zu finden. Zu beiden Seiten der neuen Verkehrswege aber, in der Nähe der Eisenbahnen und an den Ufern der Schiffahrtsstraßen errichtete die Großindustrie ihre Werkstätten und Maschinenhallen, und die Architekten hatten alle Hände voll zu tun, auch diese neuartigen Raumansprüche zu befriedigen. Sie mußten lernen, gewaltige Hochbehälter zu errichten, in denen die großen Mengen von Gas oder Wasser, die für den Werkstatt- und Fabrikbetrieb erforderlich sind, gesammelt und aufbewahrt werden können; sie mußten lernen, Krane und Fördertürme zu konstruieren, wie sie für die Hebung und Fortbewegung schwerer Lasten nötig wurden. Zugleich aber mußten in den nun rasch zu Großstädten anwachsenden Verkehrszentren für die geschäftliche Verwaltung der neuen Betriebe Bureau- und Kontorhäuser erbaut werden, deren Grundriß- und Aufrißbildung die Architekten abermals vor bisher nicht gekannte Aufgaben stellte.

Und diese Aufgabe erweiterte sich, als der zunehmende Mangel an Bauplätzen im städtischen Geschäftszentrum dazu zwang, den verfügbaren Flächenraum mehr und mehr für Arbeitsplätze auszunützen und diese Gebäude, statt in die Breite, nun mehr und mehr in die Höhe zu entwickeln, ein Umstand, der die Schaffung eines ganz neuen Architekturgebildes, des Turmhauses oder Wolkenkratzers verursacht hat. Diese zunehmende Konzentration des Handelsverkehrs und die dadurch bedingte Zusammenziehung der Arbeitsgelegenheiten in den Großstädten führten allmählich dazu, daß immer dichtere Menschenströme in den gewaltigen Sammelbecken des modernen Wirtschaftslebens zusammenflossen. Der Unterhalt dieser großen Menschenmassen, ihre Ernährung und Verpflegung, ihre ins Riesenhafte wachsenden leiblichen wie geistigen Bedürfnisse erforderten die Anlage neuartiger Bauwerke von einem Umfang und einer Flächenausdehnung, wie sie bisher nicht bekannt waren. Es mußten geräumige Markthallen errichtet werden, in denen die riesigen Mengen von Lebensmitteln aller Art, die tagtäglich zu Schiff und mit der Bahn herbeigeführt wurden: Fleisch und Fische, Obst und Gemüse, aufgestapelt und von den Großhändlern zum Verkauf gebracht werden können. Es mußten ausgedehnte Schlacht- und Viehhöfe geschaffen werden, wo der Massenbedarf an Fleischnahrung in sauberen Hallen unter ständiger ärztlicher Kontrolle und gleichsam unter den Augen der Öffentlichkeit bereitet wird, wo geräumige Eiskammern und Kühlhäuser zur Aufbewahrung und Konservierung von Vorräten jeder Art zur Verfügung stehen.

Alle die Aufgaben, die der Baukunst aus diesen neuartigen Bedürfnissen erwachsen sind, gewinnen ihre Bedeutung nicht allein durch die Neuartigkeit der Probleme, die hier zu lösen sind, sondern ebensosehr und mehr noch durch die kühnen, ins Riesenhafte gereckten Maßstäbe, mit denen dabei gerechnet werden muß. Gigantische Größe — das ist die Eigenschaft, die alle diese neuen Bauwerke in gleicher Weise kennzeichnet. Mit diesen Riesenbauten des Weltverkehrs, des Welthandels und der Großindustrie ist dem Ausdruck der Landschaft wie dem Bild der Städte eine neue Dominante eingefügt worden. Neben ihnen erscheinen die Bauten der Vergangenheit, die bisher das Landschaftsbild beherrschten oder, als weithin sichtbare Wahrzeichen, die Häusermasse der Stadt überragten, die befestigten Burgen und Schlösser auf felsigen Bergeshöhen und die mächtigen Kirchen und Rathäuser mit ihren Türmen

und stolzen Kuppeln, klein und zwergenhaft. Diese steinernen Denkmäler einer verflossenen Geschichtsepoche verschwinden fast neben den Kohlentürmen und Hochöfen der Hüttenwerke, neben den Hochbehältern und Kraftzentralen der modernen Großstädte. Ein Wald von Fabrikschornsteinen, Hochspannungsmasten, Krantürmen und Verladegerüsten verdeckt die Stadt den Blicken der Reisenden, der ihr auf stählernen Schienensträngen entgegenfährt. Die Bauten der Großindustrie, die Maschinenhallen und Werkstätten aus Glas und Eisen, die Luftschiffhallen, Zentralbahnhöfe und Wolkenkratzer sind es, die mit ihren riesigen Maßstäben die Silhouette und den architektonischen Charakter der modernen Großstadt bestimmen.

*

Wie die Entwicklung des modernen Großbetriebs und die Entstehung weltwirtschaftlicher Ideen erst durch die gewaltigen Fortschritte der Technik im 19. Jahrhundert möglich geworden sind, so hat der erfindungsreiche Geist dieser Technik auch der Baukunst erst die konstruktiven Hilfsmittel geschaffen, mit deren Hilfe sie die zahlreichen neuartigen Bauaufgaben zu lösen vermochte, vor die sie sich nunmehr gestellt sah. Die ins Riesenhafte wachsenden Baubedürfnisse der neuen Zeit erforderten Konstruktionen, für welche die bisher gebräuchlichen Baustoffe, Stein und Holz, nicht mehr genügten. Die Tragfähigkeit dieser Materialien reichte nicht aus, um die gesteigerten Maßstäbe zu bewältigen, mit denen bei der Überdeckung und Umschließung der neuen Räume zu rechnen war. Um solchen Belastungsansprüchen zu genügen, wäre bei einer Ausführung in Holz oder Stein ein so großer Aufwand an Masse nötig geworden, daß sich schon aus wirtschaftlichen Gründen die Verwendung dieser Baustoffe verbot. Erst als es der Technik nach langwierigen, Jahrzehnte dauernden Versuchen gelungen war, das Eisen in großem Maßstabe für die Zwecke der Baukonstruktion nutzbar zu machen, als mit der Darstellung des sogenannten Flußeisens (Bessemer- und Thomasverfahren) ein schmiedbares Material gewonnen war, das nun als Massenprodukt zu niedrigen Preisen geliefert und mittels des Walzprozesses in jedes gewünschte Träger- und Winkelprofil gebracht werden konnte,[1]) war ein Baustoff ge-

[1]) Wie im Backsteinbau einheitliche Normalformate von bestimmter Höhe, Länge und Breite üblich geworden sind, so hat man aus praktischen Gründen auch im Eisenbau eine Reihe sogenannter Normalprofile eingeführt,

funden, der infolge seiner Festigkeit und seiner außerordentlichen Widerstandskraft gegen Zug- und Druckbeanspruchungen geeignet war, die aus den neuen Maßstäben erwachsenden Anforderungen in konstruktiver Hinsicht zu erfüllen. Das Eisen, an Festigkeit dem Stein vierzigfach, dem Holz zehnfach überlegen, hat die Baukunst erst in den Stand gesetzt, die neuen Begriffe von Weite und Höhe praktisch zu verwirklichen. Das neue Baumaterial hat nicht nur die Grenzen, die bisher der Überwindung des Raumes gesteckt waren, beträchtlich erweitert, es hat auch Gefüge und Tragwerke ermöglicht, die mit der größten Widerstandskraft einen so geringen Aufwand an Masse und eine solche Leichtigkeit und Dünngliedrigkeit des Aufbaues verbinden, daß man in der Tat behaupten darf, die Einführung des Eisens habe im Bauwesen einen völligen Umschwung der bisher gültigen Anschauungen über das Wesen der Schwerkraft und über das Verhältnis von Kraft zu Masse herbeigeführt.

Da unter solchen Voraussetzungen die bisher für Stein und Holz üblichen Konstruktionsregeln ihre Geltung verloren, und da es überdies für das neue Baumaterial zunächst noch an jeder praktischen Erfahrung fehlte, so begann man alsbald auf Methoden zu sinnen, mit deren Hilfe die mangelnde Praxis und das unsicher gewordene technische Gefühl durch genaue Berechnung ersetzt und die neue Bauweise auf die sichere Grundlage der exakten Wissenschaften gestellt werden konnte. Man suchte das statische Verhalten des neuen Materials bei der Einwirkung dynamischer Kräfte kennen und beurteilen zu lernen und die Ergebnisse dieser Untersuchung für die rechnerische Vorherbestimmung der Konstruktionsstärke und Querschnittsabmessungen nutzbar zu machen. Es kam darauf an, auf rechnerischem Wege das Verhältnis der statischen und dynamischen Kräfte so zu regeln, den Einfluß beider so gegeneinander abzuwägen, daß alle Teile der Konstruktion bis zu den Grenzen der Belastung beansprucht werden, die ihnen ohne Bruchgefahr noch zugemutet werden darf, daß also kein Querschnitt mehr Material enthält, als zur Standsicherheit der Konstruktion unbedingt erforderlich ist. Gelang diese Absicht, so durfte man sicher sein, daß auch in wirtschaftlicher Hinsicht die statischen Eigenschaften des

---

die durch Nummern bezeichnet werden. Diese geben zugleich das Hauptmaß, in der Regel die Höhe, an. Das gebräuchlichste Profil ist der I-Träger, der von deutschen Walzwerken in Höhen von 8 bis 60 Zentimetern hergestellt und in Normallängen von 4 bis 12 Metern auf Lager gehalten wird.

neuen Baustoffs bis zur äußersten, technisch noch zulässigen Grenze ausgenutzt wurden. Das begreifliche Verlangen nach einer solchen Konstruktionsmethode, die mit der Sicherheit exakter Rechnung den Vorteil größter Wirtschaftlichkeit verbindet, hat zur Begründung einer neuen Wissenschaft geführt, der Statik der Baukonstruktionen, die zu ihrer Beherrschung und praktischen Ausübung umfassende theoretische Studien und mathematische Vorkenntnisse voraussetzt. Solche Spezialkenntnisse waren bisher in gleichem Umfange für die Ausübung des Architektenberufs nicht erforderlich. Es ist daher, ganz im Sinne des für das technische Zeitalter charakteristischen Prinzips der Arbeitszerlegung, auch in der Baukunst eine Spezialisierung der Berufstätigkeit eingetreten, eine Teilung des vielseitigen, mehr und mehr sich erweiternden Arbeitsgebiets nach künstlerischen und konstruktiven Aufgaben. Diese Trennung ging von Frankreich aus und datiert wahrscheinlich schon von der Gründung der École des ponts et chaussées im Jahre 1747 (Michel). Seit diesem Zeitpunkt hat man sich daran gewöhnt, zu scheiden zwischen dem architecte décoratif, der sich von nun an ausschließlich mit der künstlerischen Ausbildung von Hochbauten beschäftigt und, ganz im Sinne der neuen Berufsbezeichnung, sein Ziel in einer äußerlich dekorierenden Behandlung der Bauaufgabe, in der geschickten Verwendung von fertigen Kunstformen, von Schmuck und Zierat sucht und sich um Zweck und Funktionsausdruck dabei wenig bekümmert, und dem architecte constructeur, dem Ingenieur, dem die Lösung der konstruktiven Aufgaben und die Bearbeitung aller technisch-wissenschaftlichen Probleme der Baukunst zugefallen ist. Entsprechend seiner einseitig mathematischen Vorbildung liegt der Schwerpunkt seiner Berufstätigkeit im Ausbau und in der Weiterbildung der statischen Theorien sowie in der Verfeinerung und Vervollkommnung der Konstruktionssysteme. Geleitet von dem Grundsatz, mit dem geringsten Aufwand an Material und Arbeit oder, was dasselbe bedeutet, an Kosten und Zeit, höchste Leistungsfähigkeit zu verbinden, hat er in technisch-wirtschaftlicher Beziehung auf seinem Gebiet Bewunderungswürdiges erreicht. Für den modernen Ingenieur ist konstruktiv alles möglich geworden. Es macht, selbst für die größten Spannweiten, keine Schwierigkeiten mehr, das Konstruktionsschema durch exakte statische Berechnungen zu ermitteln und festzulegen, und es bietet gegenwärtig, selbst bei sehr großen, umfangreichen und komplizierten Anlagen, kein unlösbares Problem, alle äußeren

Kräfte, denen das Bauwerk ausgesetzt ist, mit einer durch die Erfahrung bestätigten Folgerichtigkeit sicher bis auf die Fundamente abzuleiten.

Diese einseitige Steigerung der technischen Leistungsfähigkeit hat in den Kreisen der Ingenieure zunächst zu einer gefährlichen Unterschätzung der Formprobleme geführt. Wie in Theorie und Erziehung, so herrschte auch in der Praxis vorerst ausschließlich das technische Ideal, während der Sinn für die Form ganz unentwickelt blieb und die Schulung des anschaulichen Denkens von der Fachbildung völlig vernachlässigt wurde. Wo man ausnahmsweise bereit war, über die technisch-wirtschaftlichen Anforderungen hinauszugehen und den berechtigten Wünschen nach formaler Veredlung des Ingenieurbauwerks nachzugeben, da zog man nach Vollendung der konstruktiven Entwurfsarbeiten einen Architekten zur Mitwirkung heran, in der Meinung, daß durch ornamentale Zutaten und dekoratives Beiwerk das angestrebte Ziel erreicht werden könnte. Daß mit solchen nachträglich angewendeten Verschönerungsmitteln, mit solchem äußerlichen Maskentand aber eine innere Durchgeistigung der Form nicht zu erreichen ist, beweisen die unzähligen, zwar gutgemeinten, aber völlig unzulänglichen Verschönerungsversuche, mit denen man Brückentore im Stil mittelalterlicher Festungstürme ausbildete, Tunneleingänge mit wuchtigen Renaissanceportalen umrahmte und Maschinenhallen oder Fabrikgebäude als gotische Burgen herausstaffierte, wobei dann die hohen kahlen Schornsteine in wunderlichen Widerspruch zu Form und Zweck der Gebäude traten. Es kann kaum etwas Beleidigenderes für das Auge geben, als diese geistlosen, philisterhaft aufgeputzten Gebäude, die mit einem falschen Aufwand an erborgten Mitteln etwas vorzutäuschen suchen, was sie nicht sind und auch nicht sein sollen. Wo man andererseits aber auf die Mitwirkung des Architekten verzichtete, wo man sich lediglich auf die aus theoretischen Erwägungen entspringenden Gebote der Notwendigkeit beschränkte, da entstanden Konstruktionssysteme für Brücken, Hallen, Kuppeln und Hochbehälter, die mit großer technischer Vollkommenheit eine solche Unförmigkeit der äußeren Gestalt, eine solche Starrheit und Härte der Linienführung verbanden, daß überall, wo sie errichtet wurden, die einheitliche Wirkung des umgebenden Stadt- und Landschaftsbildes gefährdet wurde. Und für die niederdrückende Tatsache dieser verunstaltenden Wirkung vermag auch das Dogma von der

Schönheit der rationellen Konstruktion nicht zu entschädigen, jenes gefährliche Dogma materialistischer Kunstauffassung, das die Kunstform als ein Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik erklärt und das damals von den jungen Reformatoren des Kunstgewerbes wieder aufgenommen wurde, um im Kampfe gegen die gewissenlose Stilmacherei als propagandistisches Schlagwort zu dienen. Unter dem Einfluß dieses Dogmas, in dem man mit dem Mangel an Urteil, der allem Fanatismus eigen ist, den Ausdruck unbedingter Wahrheit sah, ernannte man freigebigerweise die Ingenieure, die vermeintlichen Schöpfer einer neuen, ausschließlich auf Anwendung von Vernunft, Logik und Berechnung beruhenden Architektur, zu Künstlern. Und die Ingenieure hatten allen Grund, sich ein Dogma, dem sie einen so stolzen Ehrentitel zu verdanken hatten, anzueignen und es zur Verteidigung ihrer offenkundigen Schwächen auszubeuten. Daß dieses Dogma nur sehr bedingt richtig ist, daß die Formenschönheit, oder besser gesagt, die Ausdrucksfähigkeit einer Konstruktion, die charaktervolle Wirkung ihrer äußeren Erscheinung keineswegs eine aus ihrer Zweckmäßigkeit sich unmittelbar ergebende Eigenschaft ist, beweist eine große Reihe sehr rationeller und anfangs mit Vorliebe angewandter Konstruktionssysteme, die in formaler Hinsicht völlig unzureichend und in der Tat recht häßlich sind: es sei nur an die Schwedler- und Pauliträger, an die Schiffkornträger und ähnliche ältere Systeme erinnert. Auch das Ingenieurbauwerk ist nicht denkbar allein als ein mechanisches Produkt aus Technik und Gebrauchszweck, sondern nur als ein Erzeugnis schöpferischer Gestaltungskraft. Es sei hier an die bekannte Anekdote erinnert, die von Michelangelo überliefert wird. Es wird erzählt, daß er, als Architekt von St. Peter, dem berühmten Kuppelgewölbe nach vielen Versuchen gerade die Umrißlinie gegeben habe, die, wie ein Mathematiker später herausgerechnet hat, mit der Kurve der größten Widerstandsfähigkeit zusammenfällt, die er ihr demnach auch als Ingenieur auf Grund theoretischer Berechnungen hätte geben müssen. Wenn bei dieser Kuppelkonstruktion die Kurve der größten Widerstandskraft zugleich auch als die Kurve der Eleganz und der Schönheit erscheint, so beweist das nur, daß ihr Schöpfer Theorie und Konstruktion, Rechnen und Bauen in gleicher Weise beherrschte, daß in ihm abstraktes und bildliches Denken aufs innigste verbunden und gleichzeitig wirksam waren. Und wie Michelangelo, so waren fast alle namhaften Architekten der Renaissance zugleich Festungs-

baumeister und Ingenieure und empfahlen sich als solche, wie Burckhardt angemerkt hat, den Großen ihrer Zeit oft mehr als durch ihre eigentliche Kunst. Umgekehrt wird also der Ingenieur der Gegenwart danach streben müssen, sein fachliches Spezialistentum zu überwinden und neben den technischen zugleich auch die architektonischen Probleme beherrschen zu lernen. Erst die Gabe der Raumvorstellung schafft ihm die Möglichkeit, das Ergebnis seiner theoretischen Berechnungen lebendig anschaulich zu machen und dem kühnen Gebäude seiner abstrakten Gedanken auch einen sinnfällig wirksamen plastischen Ausdruck zu geben.

Auch für die Ingenieurbaukunst gelten die altbewährten Gestaltungsmittel bildnerischer Tätigkeit, Linie und Fläche. Während aber die Fläche, die zugleich als Träger der Farbe dient, im Eisenbau, wo jeder technische Fortschritt eine weitere Auflösung der Masse im Gefolge hat, nur noch in bescheidenem Umfang als Ausdrucksmittel benutzt werden kann und höchstens als Füllung beim Fachwerk oder bei vollwandigen Konstruktionen, bei Glaswänden und Oberlichtern ihre alte Bedeutung behält, ist die Linie ein um so wertvolleres, ja geradezu das entscheidende Ausdrucksmittel der Ingenieurbaukunst geworden. Aufgelöst in ein luftiges Gerüst dünngliedriger Konstruktionsstäbe, beruht ihre Wirkung im wesentlichen auf der Linie, auf der Einfachheit und übersichtlichen Anordnung des netzartigen Trägerfachwerks, und auf der Klarheit und Ausdruckskraft der Silhouette. Und weil es so ist, weil auch beim Ingenieurbau die Form des Ausdrucks nur aus der Aufgabe selbst entwickelt werden kann, weil die typische, für das Bauwerk charakteristische Erscheinungsform nicht durch Anwendung überlieferter Architekturformen oder durch äußerliche Zufügung von ornamentalem Beiwerk erzeugt, sondern nur aus der folgerichtigen Durchbildung der neuen Konstruktionsmöglichkeiten abgeleitet werden kann, so wird auch nur der Erfinder der Konstruktion, der Ingenieur selbst seinem Entwurf diese Form geben können. Denn nur er ist imstande, die Gesamtanlage einheitlich nach allen Seiten hin durchzudenken. Der bisherige Brauch, wonach zur Bearbeitung des künstlerischen Teils der Ingenieuraufgaben Architekten herangezogen werden, muß zu Kompromissen führen. Es ist eine Folge des unseligen Spezialistentums, das im Bauwesen zu einer Trennung von Kunst und Technik geführt hat und dessen nachteilige Wirkungen an anderer Stelle (S. 134) bereits ausführlich geschildert worden

sind. Eine erfolgreiche Bearbeitung der Bauaufgabe ist unmöglich, solange das Bauwerk, das schließlich doch der Ausdruck eines einheitlichen Schöpferwillens sein soll, schon im Zustande des Werdens dem entgegengesetzten Wollen zweier um ihren Einfluß rivalisierender Persönlichkeiten ausgesetzt ist. Es wird, wenn es vollendet ist, die Mängel der Kompromißarbeit und die Spuren der Reibung zwischen Techniker und Künstler nicht verleugnen. Form und Idee müssen, wenn anders eine einheitliche Wirkung erzielt werden soll, einem einzigen Kopf entsprungen sein. Und die frei-schöpferische Gestaltung der Form steht auch beim Ingenieurbau, wie von allen bedeutenden Praktikern einmütig bestätigt wird, durchaus nicht im Widerspruch mit den Gesetzen der exakten Wissenschaft und Theorie, mit den Forderungen der Zweckmäßigkeit und rationellen Konstruktion. Im Gegenteil, die fortschreitende Vervollkommnung der Theorie, die Verbesserung der Konstruktionsmethoden und die Verfeinerung der Systeme gewähren dem Ingenieur eine mehr und mehr zunehmende Bewegungsfreiheit und Anpassungsmöglichkeit. Wie verschieden, je nach der Wahl der Methode, die Ergebnisse theoretischer Berechnung sein können, beweisen die aus Wettbewerben hervorgegangenen Ingenieurentwürfe, die für dieselbe Aufgabe oft eine ganze Reihe gleichwertiger und zweckentsprechender Lösungen zeigen. Diese nützliche Freiheit, die die Berufswissenschaft gewährt, muß sich der Ingenieur zunutze machen, um sie im Dienste eines bewußt gestaltenden Formenwillens zu gebrauchen. Erst dann wird es ihm gelingen, mit der Zweckmäßigkeit seiner Konstruktion auch eine edle und ausdrucksvolle Formengebung zu verbinden. Und wenn auch das Arbeitsziel der Ingenieure nicht darin bestehen kann, ihre Bauten zu Kunstwerken zu machen, so sollten sie doch danach streben, ihre Maschinen und Konstruktionen so zu gestalten, daß die Menschheit aus den Segnungen des technischen Fortschritts nicht nur unmittelbar praktische Vorteile, sondern auch einen, wenn selbst bescheidenen seelischen Gewinn zu ziehen vermag.

Die Ansicht, daß auch bei der Entstehung von Ingenieurbauten und Eisenkonstruktionen das Problem der Form eine entscheidende Rolle spielt, daß ohne ernsthafte Auseinandersetzung mit diesem Problem eine wirklich vollendete und restlose Lösung dieser Bauaufgaben nicht gedacht werden kann, ist, wie gesagt, erst neueren Ursprungs. Die Kunst der Bauingenieure steckt selbst noch so sehr in den Anfängen, sie trägt allenthalben noch so viele Merkmale

des Unfertigen und Werdenden, daß sich bisher die klar bewußte Vorstellung eines bestimmten Bauideals noch nicht hat herausbilden können. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben', daß der Eisenbau bisher auch noch keine Stilformen aufzuweisen hat, die Anspruch darauf machen dürfen, als endgültig und für die neue Bauweise als typisch angesehen zu werden. Die bisherigen Ergebnisse der Praxis stellen in formaler Hinsicht meistens nur Versuche dar, keine endgültigen Lösungen. Betrachtet man zum Beispiel die zahlreichen Großbauten eiserner Brücken, die in den letzten Jahren entstanden sind, so spürt man allenthalben, daß bei der Wahl der Konstruktionssysteme auch formale Gesichtspunkte eingehend berücksichtigt worden sind. Über gewisse Grundfragen der Formgestaltung scheint auch bereits ein allgemeines Übereinkommen erzielt zu sein. So hat man eingesehen, daß gegenüber der geraden Balkenbrücke die Form der Bogenbrücke da den Vorzug verdient, wo es, wie etwa bei flachen Tälern, auf eine kraftvolle Rhythmisierung und starke lineare Wucht ankommt, während in anderen Fällen, etwa bei einem Hochbahnviadukt, wieder die Balkenbrücke das Richtige ist, weil sie mit der gleichmäßigen Reihung ihrer Stützen und dem ruhigen, ungebrochenen Zug ihrer horizontalen Hauptlinien in wohltätiger Weise dem architektonischen Durcheinander des Straßenbildes entgegenwirkt. Soll sich dagegen die Brücke einem altgewohnten Stadt- oder Landschaftsbild unterordnen, darf diesem bedeutenden Gesamtbild, ohne daß Gefahr für seine Erhaltung entstünde, kein neues Formenelement von eigenmächtiger Wirkung eingefügt werden, so wird man statt der Balken- oder Bogenbrücke lieber eine leicht und elegant wirkende Hängebrücke wählen, die, von dünnen Drahtseilen gehalten, gleichsam körper- und gewichtslos über dem Wasser schwebt und den Blick auf die reichgegliederte Stadtsilhouette ohne störende Überschneidung freigibt. Solche formalen Überlegungen müssen entscheiden, damit — um auch einige Beispiele der Praxis namhaft zu machen — Bauwerke von so eindringlicher Ausdruckskraft entstehen, wie etwa die Kornhausbrücke bei Bern oder die kühne Kaiser Wilhelm-Brücke bei Müngsten, die, in einer Höhe von 107 Metern die breite Talsohle der Wupper mit einem schlanken Parabelbogen von 180 Meter Lichtweite überspannt. Diese Bauwerke erscheinen in der Leichtigkeit und Klarheit ihres Gefüges und in dem federnden Schwung ihrer Linienführung wie der Inbegriff einer neuen, gewaltig gesteigerten Elastizität.

Ähnlich ist es mit den Hochbauten, mit den eisernen Bahnhofshallen, den Markthallen und Ausstellungsgebäuden. Auch hier hat man die früher üblichen, vielfach recht komplizierten Konstruktionssysteme, die durch unzählige eingebaute Stützen und verwirrendes Tragwerk die Raumübersicht behinderten, durch klare einfache Binderformen ersetzt, die mit einem einzigen, weitgespannten Bogendach den Raum überwölben. Ähnlich wie im konstruktiven Gerippe gotischer Kathedralen Stütze und Last zu einer organischen Einheit verschmelzen, wie der Pfeiler, aufgelöst in ein Bündel lebendiger Kraftstrahlen, in der Gewölberippe, dem eigentlichen Träger der Decke sich fortsetzt, so daß das Gewölbe in gewaltigem Hochdrang gleichsam aus dem Boden aufzuwachsen scheint, so bildet auch der Querschnitt der modernen Eisenhallen einen einzigen, in sich geschlossenen Linienzug, der sich von Auflager zu Auflager schwingt. Das Dach reicht bis zum Boden herab, „es saugt die Seitenwände gleichsam auf" (A. G. Meyer). In der Freiheit, die dem Ingenieur in der Gestaltung dieser Querschnittlinie belassen ist, liegt eine schier unerschöpfliche Fülle von Möglichkeiten, den Raumeindruck nach bestimmten Absichten zu regulieren und auf besondere Wirkungen einzustellen. Wird in der Regel eine gewisse Breite des Gewölbebogens durch die Zwecke, denen die Halle zu dienen hat, festgelegt sein, so ist doch das Höhenmaß unbeschränkt, so daß das Gesamtverhältnis in freier Weise abgestimmt werden kann. Auch die Art der Lichtzuführung, die Form und Anordnung der Oberlichter kann für die Raumwirkung nutzbar gemacht werden. Unter Berücksichtigung dieser verschiedenen, in formaler Hinsicht wichtigen Gesichtspunkte sind von den Ingenieuren in den letzten Jahren eine Reihe sehr charaktervoller Formen für Hallenbauten geschaffen worden, die in gewisser Weise bereits als typisch gelten dürfen. Teils sind die Bogen als dünngliedrige Stabwerkskonstruktionen, teils als vollwandige, aus Blechen zusammengenietete Träger ausgebildet. Namentlich für Ausstellungshallen hat man in neuerer Zeit eine sehr leicht und übersichtlich wirkende Dachform herausgefunden, deren stufenartig ansteigende Flächen, als Lichtbänder ausgebildet, dem Gebäude ein sehr energisches und charakteristisches Profil geben. Überhaupt ist es immer die deutlich fühlbare Kraftlinie des Tragwerks, die den architektonischen Eindruck bestimmt, im Innern sowohl wie nach außen, wo die mächtige, mit einem breiten

Glasschurz geschlossene Stirnwand des Bogens eine monumentale Front bildet.[1])

Eine neue Monumentalität ist es, die sich in den kühnen Werken der modernen Ingenieurbaukunst ankündigt, ein neuer Rhythmus von eherner Gewalt klingt in den kühnen Gebilden aus Stahl und Eisen an. Hervorgerufen durch die Eigenart des Materials, das zu konstruktiver Einseitigkeit geradezu herausfordert und eine strenge Betonung des bildenden gegenüber dem dekorativen Formenprinzip verlangt, und darum zunächst auch beschränkt auf das Gebiet der Ingenieurbaukunst, hat sich dieses neue Ausdrucksbedürfnis allmählich dem gesamten architektonischen Schaffen der Gegenwart mitgeteilt. Dieser bedeutungsvolle Wandel der Kunstanschauungen hat vielfach die Meinung entstehen lassen, die Einführung des Eisens als Baumaterial sei, mehr noch als in technisch-wirtschaftlicher Beziehung, in künstlerischer Hinsicht ein Ereignis von weltgeschichtlicher Bedeutung, weil sich damit die Aussicht auf die Entstehung eines neuen Baustils eröffne. Diese Hoffnung auf einen „Eisenstil" als den Baustil der Zukunft ist unerfüllt geblieben. So wichtig für die Entstehung der Form das Wesen des Materials, die Art seiner Bearbeitung und konstruktiven Verwendung auch sein mag, so ist es doch nie die Technik allein, die einen neuen Stil schafft. Schon Sempers

[1]) Die wenigen Ansätze zur Ausbildung einer charakteristischen Bahnhofsarchitektur liegen in dieser Linie. Ein bekanntes, fast vereinzelt gebliebenes Beispiel ist die ausgezeichnete Front des von Schwechten bereits 1878 erbauten Anhalter Bahnhofs in Berlin. Im übrigen ist, merkwürdig genug, von dem schöpferischen Geist, der die mächtigen Bahnsteighallen geschaffen hat, in der Architektur der Empfangsgebäude wenig zu spüren. Zwar bekundet auch hier die moderne Grundrißkunst ihre vielgerühmte Routine. Die Bahnhofsanlagen zeigen die bewährte Geschicklichkeit der Plangestaltung in der übersichtlichen Gruppierung der Räume, in der klar durchdachten und sinnreich in Beziehung gesetzten Anordnung der Wartesäle, Gepäckabfertigungen, Fahrkartenschalter und Auskunfteien. Nach außen aber wird auch hier die übliche dekorative Fassade vorgeblendet, aus der sich, als einzig charakterisierendes Motiv, die mächtige, giebelgekrönte Eingangshalle mit ihren hohen, schlanken Fenstern und der unvermeidliche Uhrturm heraushebt, die aber weder als Ganzes, noch in ihren Einzelheiten und Verhältnissen, als Funktionsausdruck für den neuen Gebäudetypus gelten können und sich in nichts von dem üblichen Repräsentationsstil der öffentlichen Baukunst unterscheiden. Der Mangel an eigenartigen schöpferischen Leistungen ist besonders bedauerlich bei diesen Bauwerken, die für das Bild der modernen Städte, als den Zentren des Weltverkehrs, eine fast symbolische Bedeutung gewonnen haben.

weise künstlerische Einsicht kam in diesem Punkt zu anderen Schlüssen. Zwar hat er die Rolle des Eisens wohl unterschätzt, wenn er darin nur ein technisches Hilfsmittel sah, einen wertvollen Ersatz für die bisher gebräuchlichen, geringere Dauer versprechenden Baustoffe. Doch darin hatte er zweifellos recht, daß das Stabmetall kein „architektonischer Stoff" sei, daß das dünne Gestäbe der Eisenbauten der streng monumentalen Wirkung entbehre und daß man im ganzen hier nur mageren Boden für die Kunst treffe. Größere Erwartungen dürfen, was die Beziehungen zwischen Material und Form und was den Einfluß neuer Konstruktionssysteme auf den künstlerischen Formenwillen betrifft, an einen anderen, von der modernen Technik dargebotenen Baustoff geknüpft werden, den Eisenbeton. Auch der Eisenbeton ist ein künstlicher Baustoff. Durch Mischen von Zement, Sand und grobkörnigem Kies in bestimmtem Teilungsverhältnis wird eine Gußmasse gewonnen, die zwischen einer Verschalung von Brettern gestampft wird. Die tragenden und stützenden Teile, die Pfeiler, Decken, Gewölberippen und so weiter werden im Kern mit bündelartig verschnürten Eiseneinlagen versehen, die zur Aufnahme der Zugspannungen dienen. Nach dem Abbinden erhärtet die Gußmasse zur Festigkeit des natürlichen Steins und gewinnt damit zugleich auch dessen Widerstandsfähigkeit gegen Druckbeanspruchung. Diese technischen Vorzüge, in solcher glücklichen Kombination keinem anderen bisher bekannten Baustoff zu eigen, sichern dem Eisenbetonbau eine große Zukunft. Und das um so mehr, weil er auch für die künstlerische Durchbildung die denkbar günstigsten Voraussetzungen bietet. Während der Eisenbau eigentlich immer nur ein linear-geometrisches Gebilde darstellt, da ihm die räumliche Fülle, die Körperlichkeit fehlt, stellt die homogene Gußmasse des Eisenbetons einen bildsamen Baustoff dar, der plastisch als Masse wirkt und auch in seiner Oberfläche durchaus wie natürlicher Stein bearbeitet werden kann. Das Material besitzt also schon als solches eine räumliche Ausdruckskraft, die der des gewachsenen Steines nichts nachgibt. Da aber die Verteilung der statischen Kräfte eine wesentlich andere ist als beim Steinbau, so ergibt sich die Notwendigkeit einer neuen künstlerischen Darstellung der Schwerkraftwirkung und der Gleichgewichtsverhältnisse. Was die Eigenart des Materials betrifft, die in dieser Hinsicht nicht ohne bestimmenden Einfluß ist, so begünstigt sie die Entwicklung eines konstruktiven Gerüststils im gotischen Sinne, eines Bausystems, in dem die

architektonische Form unmittelbar aus ihrer Funktion abgeleitet, die Konstruktion also bewußt wieder zum Träger des künstlerischen Ausdrucks erhoben wird. Wenn also, wie zuerst dem Eisen, so später auch dem Eisenbeton eine entscheidende Bedeutung für die künftige Entwicklung der Architektur zugesprochen worden ist, so soll damit nur gesagt sein, daß durch diese Materialien das künstlerische Interesse wieder mehr den konstruktiven Problemen der Baukunst zugewendet worden ist und daß sie, kraft solcher Eigenschaften, die Sehnsucht nach einem neuen architektonischen Ausdruck wach und lebendig gemacht haben.

Am deutlichsten ist der Einfluß dieser neuen Materialien bisher in den neuartigen Gebilden des Industriebaues wahrnehmbar geworden. Industriebauten sind Nutzbauten. Sie sind, als Konzentrationspunkte wirtschaftlicher Energie, dazu bestimmt, einem planvoll geordneten und bis ins einzelne sorgsam geregelten Arbeitsbetrieb zu dienen. Dazu gehört, daß die Gebäude in allen ihren Teilen der besonderen Eigenart des Betriebes gerecht werden. Je nach den Bedürfnissen dieser Betriebseigenart wird es nötig sein, bald hohe, geschlossene und zu ebener Erde liegende Räume zu schaffen (Flach- und Hallenbauten), bald ganze Reihen von Arbeitsräumen in verschiedenen Stockwerken übereinander anzuordnen (Geschoßbauten). Auf dem Grundstück sollen die Gebäude so zueinander liegen, daß innerhalb der Fabrik und der einzelnen Werkstätten der Lauf der Rohstoffe, Halbfabrikate und Fertigfabrikate nur in einer Richtung erfolgen kann (W. Franz). Gegenläufige und rückläufige Bewegungen müssen vermieden werden, um an Platz und Transportkosten zu sparen und die Übersicht nicht zu gefährden. In jedem einzelnen Fall aber ist darauf zu halten, daß helle und leicht zu übersehende Arbeitsplätze entstehen, wozu reichliche Lichtquellen vorhanden sein müssen. Es ist darauf zu achten, daß in jeder Weise den gesundheitlichen Anforderungen Genüge geleistet wird, daß zum Beispiel der Staub- und Rauchbelästigung durch umfangreiche Lüftungsanlagen begegnet wird. Es muß ferner in ausreichendem Maße auch für Verkehrsverbindungen, für Anschluß an das Eisenbahnnetz und, wenn möglich, auch an einen Schiffahrtsweg, Sorge getragen werden, und endlich die Möglichkeit einer künftigen Erweiterung der Gesamtlage vorgesehen sein. Mit einem Wort, der Betrieb selbst, die Bedürfnisse des Kaufmannes und die Forderungen des Ingenieurs müssen die Anlage

in allen ihren Teilen, nach außen und innen bestimmen. Was die Ausführung betrifft, so kommt es darauf an, unbeschadet der Solidität und technischen Vollendung, in jeder Weise wirtschaftlich zu projektieren. Der Kostenanschlag darf keinerlei irgendwie entbehrliche Positionen aufweisen oder mit Aufwendungen belastet sein, die sich nicht aus der unmittelbaren Zweckbestimmung rechtfertigen lassen. Die Zeiten der Römer, die selbst ihren Nutzbauten noch den Stempel des Ewigen aufdrücken konnten, die ihre Aquädukte, Brücken und Festungswerke mit Mitteln ausstatteten, die, weit über die nächsten Zwecke hinausgehend, nur aus dem Überfluß an billigen Arbeitskräften zu erklären sind und nur bei dem System der Sklavenwirtschaft möglich waren, sind für immer dahin. Heute entscheidet über die Ausführung — und das gilt nicht nur für das Gebiet des Nutzbaues, sondern für das gesamte Bauwesen — das niedrigste Unternehmerangebot. Und man wird es keinem industriellen Bauherrn verübeln können, wenn er bei seinem Bauvorhaben zuerst an die Kalkulation denkt und wenn er vor allem auf Wirtschaftlichkeit, Billigkeit und praktische Brauchbarkeit seiner Anlage hält. Aber diese unbedingte Sachlichkeit, die der Bauherr zu fordern ein gutes Recht hat, ist dennoch nicht gleichbedeutend mit Armseligkeit und Nüchternheit der Ausführung. Die Einschränkungen, die durch die in begrenztem Maße verfügbaren Mittel notwendig werden, können gleichwohl nicht als Entschuldigung dafür dienen, daß die frühesten Fabrikbauten aussahen wie Gefängnisse, wie trostlos schäbige Baracken für Zwangsarbeit. Auch die prachtvollen Nutzbauten der Vergangenheit, die monumentalen Befestigungswerke, Wehrtürme, Krantore und Speichergebäude des Mittelalters, sind ohne jeden Aufwand an schmückendem Beiwerk ausgeführt, auch hier ist keine Form vorhanden, die nicht unmittelbar notwendig und aus dem Zweck der Anlage zu erklären wäre. Dennoch steckt in ihnen ein Reichtum an architektonischer Ausdruckskraft, der nicht lediglich dem Zufall zu danken ist, den glücklichen Umständen der malerischen Situation oder den Assoziationswerten eines historischen Baudenkmals, sondern ganz bewußt gewonnen ist mit den primitiven Mitteln architektonischen Gestaltens. Die Wirkung beruht auf der planvollen Gruppierung der Gebäude, auf der guten Proportionierung der Baumassen und auf der großzügigen Rhythmisierung aller konstruktiv notwendigen Teile. Mit diesen einfachen Mitteln ist, bei aller Beschränkung auf die Forderungen des Bedürfnisses, eine

Wucht der Charakteristik erreicht, die die Bauwerke weit über die Zufallswirkungen kunstloser Nützlichkeitsgebilde erhebt.

Dieses kraftvolle Streben nach architektonischer Charakteristik ist es, was die moderne Industriearchitektur vor allem braucht. Es kommt darauf an, daß aus den neuen Bedürfnissen und den erweiterten Konstruktionsmöglichkeiten eine Form entwickelt wird, die für diese spezifisch modernen Bauaufgaben als typisch gelten kann. Und in diesem Sinne sind gerade die Aufgaben des modernen Industriebaues für die Architektur der Gegenwart von besonderer Bedeutung geworden. Denn dieses Gebiet stellt ein unbeackertes Neuland dar, das die freie Entfaltung schöpferischer Kräfte geradezu herausfordert. Dem Architekten von heute bietet ein Fabrikgebäude, ein Warenhaus oder eine Großmarkthalle reichere Möglichkeiten zur Entwicklung und Durchführung selbständiger Baugedanken, als die Aufgaben öffentlicher und repräsentativer Monumentalarchitektur. Hier wird die Unbefangenheit seiner Anschauungen durch kein Erinnerungsbild historischer Baudenkmäler getrübt, hier wird sein schöpferischer Trieb nicht mehr durch akademische Prinzipien gelähmt. Durch Sparsamkeitsrücksichten und wirtschaftlichen Zwang zu einer wohltätigen Selbstbeherrschung und Beschränkung seiner dekorativen Neigungen genötigt, wird er auf die überlieferten Darstellungsmittel verzichten und neue Formen bilden müssen. Er wird versuchen müssen, aus den verschiedenen, technisch notwendigen Baugliedern, welche die Eigenart des Betriebes bedingt, den Schornsteinen, Entlüftungsschloten, Staubsaugerohren, Aufzugsschächten, Treppentürmen und so weiter, architektonisch wirksame Motive zu gewinnen, er wird bestrebt sein, in der Gruppierung der Gebäude einen bestimmten Rhythmus zur Geltung zu bringen, einprägsame Umrißlinien zu erzielen und im ganzen mehr durch die Wucht der Massen als durch nebensächliche schmückende Einzelheiten zu wirken, kurzum, er wird versuchen müssen, diese neuen Zweckgebilde charakteristisch zu gestalten und neue Ausdrucksformen für sie zu finden.

Die Entwicklung solcher neuartigen Formen wird nun heute noch vielfach durch allerlei übertriebene Bedenklichkeiten hintangehalten, die einer falschen Empfindsamkeit entspringen. In der Meinung, daß durch die ungewohnten Maßstäbe, welche die ins Große, oft ins Riesenhafte gesteigerten Bedürfnisse der Industrie erfordern, die Würde unberührter Natur verletzt und die schöne Einheit-

lichkeit eines Landschaftsbildes zerstört werde; zum Teil auch aus Furcht, daß sich die neuen, von der Technik gebotenen, als praktisch und ökonomisch vorteilhaft bewährten Baustoffe, wie Glas und Eisen, Beton und Dachpappe, mit den ortsüblichen Baugepflogenheiten nicht in Einklang bringen lassen, wird immer wieder der eitle Versuch unternommen, die charakteristische Eigenart in der Erscheinung dieser neuen Zweckgebilde zu verwischen und ihre Formen dem Alten, längst Gewohnten anzupassen. In diesem romantischen Bemühen bekundet sich ein bedenklicher Mangel an Selbstbewußtsein und Wirklichkeitssinn. Es ist im Grunde nichts als ein schimpfliches Eingeständnis der eigenen Schwäche und künstlerischen Unfähigkeit, wenn gesagt wird, der Backsteinrohbau verunstalte das Landschaftsbild, oder das flache, mit Dachpappe eingedeckte Dach müsse, wo es mit der bodenständigen Bauweise in Widerspruch stehe, durch gesetzliche Bestimmungen von der Verwendung ausgeschlossen werden. Wo eine künstlerisch befriedigende Lösung nicht erzielt wird, wo die angewendeten Baustoffe in dem architektonischen oder landschaftlichen Gesamtbild als störend empfunden werden, da liegt die Schuld nicht an der Unzulänglichkeit des Backsteins oder der Dachpappe, sondern allein an dem Unvermögen des Architekten, der diese wirtschaftlich vorteilhaften und darum namentlich für den Fabrikbau bevorzugten Baustoffe benutzt. Das Material an sich ist weder gut noch schlecht, erst die Hand des Architekten macht es dazu. Fehlt es ihm an schöpferischer Kraft, die neuen Konstruktionsweisen und Baustoffe künstlerisch zu bewältigen, so wird er auch dann keine Wirkung erzielen, wenn er statt der Eisen-, eine Holzkonstruktion, statt Backstein etwa Putz, statt Dachpappe Schiefer oder Ziegel verwendet hätte. Die Arbeit der Heimatschutzverbände ist da am Platze, wo berechtigte Gründe vorhanden sind, gewisse, durch besondere landschaftliche Reize ausgezeichnete Gegenden planmäßig von industriellen Betrieben freizuhalten. Dies wird in vielen Fällen möglich sein, ohne daß berechtigte Interessen der Industrie geschädigt zu werden brauchen. Ist die Gegend aber reich an Naturkräften, auf deren Ausnutzung die Industrie angewiesen ist, um sie in lebendige Energie umzusetzen, birgt der Boden gerade an dieser Stelle wertvolle Rohstoffe, Kohle oder Eisenerz, so wird über die Erhaltung des Landschaftsbildes die Frage entscheiden müssen, ob die Verschwendung solcher wertvollen Produktionsmittel ohne Schädigung des Volksvermögens gestattet ist. Im übrigen mag

man es bedauern, daß dem fortschreitenden Industrialisierungsprozeß neben anderen denkwürdigen Überresten der Vergangenheit auch manches wertvolle Landschaftsbild zum Opfer gefallen ist, man wird sich dennoch daran gewöhnen müssen, den neuen Tatsachen mutig ins Gesicht zu sehen. In keinem Fall darf das typische Bild eines modernen Fabrikbaues aus Gründen einer falschen Sentimentalität verwischt, darf auf die vorurteilsfreie Charakterisierung der neuen Baugedanken zugunsten einer biedermeierlichen Heimatkünstelei verzichtet werden. Wo das dennoch geschieht, entstehen immer wieder jene schädlichen Kompromißwerke, denen bei aller scheinbaren Reife doch das Entscheidende fehlt, die Wahrheit des künstlerischen Ausdrucks. Denn um die Kunst ist es nur dann gut bestellt, „wenn der Künstler die natürliche Schaffensbahn wandelt, mehr bestrebt, auf echte Weise etwas hervorzubringen — mag es zuletzt noch so bescheiden ausfallen — als ein glänzenderes Resultat erzielen zu wollen, das nur als Produkt eines größeren Könnens berechtigt, mit unechten Mitteln gezeugt, dem Schicksal alles Unechten verfallen ist" (Adolf Hildebrand).

Am weitesten sind bisher in der Lösung der künstlerischen Aufgaben der Industriearchitektur die Amerikaner gelangt. Gewöhnt an große und außerordentliche Verhältnisse durch die geographischen, heimatlichen und wirtschaftlichen Bedingungen ihres von der Natur reich gesegneten Landes, begabt mit einem kühnen, unerschrockenen Unternehmungsgeist, den ein lebendiges Verlangen nach Erfolg zu den unwahrscheinlichsten Leistungen anspornt, nirgends eingeengt durch Gesetze und Überlieferungen einer ehrwürdigen Vergangenheit, und darum auch verschont von dem Erbübel der Alten Welt, jener durch historische Hypertrophie hervorgerufenen Ruinensentimentalität, sind sie den neuen Bauproblemen gleich von Anfang an mit größter Unbefangenheit, Kaltblütigkeit und Selbstsicherheit gegenübergetreten. Die charakteristischen Eigenschaften des amerikanischen Kaufmanns, die stete Übung, sachlich zu denken und die angeborene Fähigkeit, großzügig zu organisieren, leiten hier auch den Architekten bei seiner Arbeit. Diesen Tugenden verdanken die Denkmäler amerikanischer Industriearchitektur ihre eindringliche und überzeugende Wirkung. Es sind nicht nur die gesteigerten Größenverhältnisse, auf denen diese überwältigende Wirkung beruht, es ist nicht die starke Ausdrucksfähigkeit, die von vornherein schon in jeder Urform steckt, namentlich, wenn sie, wie hier, in so un-

gewohnten Maßstäben erscheint, es ist vielmehr das planvolle Wirken eines künstlerischen Formenwillens, wie er in der rhythmischen Gliederung und Verteilung der Massen sich ausprägt, in der Gestaltung der Silhouette, in der Klarheit und Großzügigkeit des Aufbaues, denen diese Bauten die monumentale Gewalt ihres Eindrucks verdanken. In den großen Kornsilos und Elevatoren amerikanischer Getreidehäfen und in den gewaltigen Fabriken und Werkstätten der Stahl- und Öltrusts sprechen sich die neuen Zwecke mit so eindeutiger Bestimmtheit aus, daß man berechtigt ist, bei diesen Bauten bereits von endgültigen Typen zu sprechen. In ihnen haben die neuen Lebens- und Wirtschaftsformen des Industriezeitalters zum ersten Mal einen selbständigen architektonischen Ausdruck gefunden.

Unter den übrigen Ländern nimmt Deutschland auf dem Gebiet des Industriebaues ohne Zweifel eine führende Stellung ein. Hier ist das Problem gleich von Anfang an als ein kulturelles erkannt und darum in Beziehung zu anderen Fragen der Kulturpolitik gerückt worden. Und das lebhafte Interesse, das dem Problem in solchem Zusammenhang entgegengebracht wurde, hat nicht wenig dazu beigetragen, daß auch die Architekten diesen Aufgaben, die anfänglich von ihnen mit einer gewissen Geringschätzung betrachtet wurden, eine erhöhte Aufmerksamkeit zuwandten. Andererseits hat das Problem in Deutschland gerade von seiten der Bauherren selbst eine tatkräftige und zielbewußte Förderung erfahren. Die führenden Firmen der deutschen Großindustrie betrachten es heute fast ausnahmslos als eine Pflicht des Prestiges, für ihre großen Bauunternehmungen bewährte künstlerische Kräfte heranzuziehen. In diesem Bestreben, charaktervolle Fabrikarchitekturen zu schaffen, zeigt sich eine neue Art geschäftlichen Ehrgeizes: das junge Großunternehmertum sucht sich den Ruhm eines Kulturpioniers zu erwerben. Und wenn dieser Ehrgeiz zum großen Teil auch wirtschaftlichen Motiven entspringt, vor allem der sehr begreiflichen Absicht, Reklame zu machen und den Ruf des Hauses zu mehren, so läßt sich in der Bekundung solcher großgearteten Baugesinnung doch andererseits auch ein guter Teil ehrlichen Idealismus nicht verkennen. Dieser großzügige Bauherren-Idealismus hat die deutschen Architekten zu mancherlei kühnen Versuchen angespornt und, nach den Ergebnissen zu urteilen, die diese Versuche bisher gezeitigt haben, scheint es fast, als sollte der hartnäckige Kampf, der von

den besten zeitgenössischen Architekten um die Unabhängigkeit von alten überlebten Traditionen und um die Gewinnung einer neuen selbständigen Ausdrucksform ausgefochten wird, auf dem Gebiete der Industriearchitektur entschieden werden.

Für einige der neuen Bauaufgaben ist die endgültige, die typenbildende Lösung übrigens bereits gefunden. Für das Warenhaus zum Beispiel, in dem die Urform allen Kleinhandels, die Gemischtwarenhandlung, in riesig vergrößertem Maßstabe wieder auflebt, hat sie Alfred Messel, unter Benutzung von Vorarbeiten des Pariser Architekten Paul Sédille, in seinem Entwurf für das Wertheimhaus in Berlin gegeben. Der Baugedanke des Warenhauses gipfelt in der Forderung, in allen Geschossen große, weiträumige Verkaufshallen mit reichlicher Schaugelegenheit zu schaffen, Räume, die entweder in ihrer vollen Flächenausdehnung als Ganzes benutzt oder bei Bedarf durch Einbau leichter Zwischenwände auch in kleinere Abschnitte zerlegt werden können. Solchen Zwecken entspricht am besten ein konstruktives System, das mit einem Gerüst schlanker vertikaler Stützen ein Minimum von tragenden und trennenden Mauern und ein Maximum von Lichtquellen schafft. Ein solches System, das eine vollständige Auflösung der Masse bis auf wenige, aufs knappste bemessene Stützen bedingt, erfordert Konstruktionen von höchster Tragfähigkeit und wäre vor der Verwertung des Eisens und des Eisenbetons als Baumaterial nicht möglich gewesen. Im Äußeren präsentiert sich dieses System von schlanken, glatt bis unter das Dach geführten Pfeilern mit dem schnellen Rhythmus seiner Vertikalen wie eine neue Offenbarung gotischen Formenwillens. Diese ausgeprägte Vertikaltendenz hat in der schnellen Entwicklung des Warenhausbaues in der letzten Zeit allerdings schon wieder eine Einschränkung erfahren. Zum Teil ist auch hier der Wunsch, den neuen Bautypus in seiner architektonischen Erscheinung seiner Umgebung anzupassen, bestimmend gewesen, um die Frontflächen wieder mehr zu schließen. Zum Teil hat sich aber bei der inneren Einrichtung des Warenhauses gezeigt, daß für den praktischen Gebrauch nur die Erdgeschoßfenster als Auslagen in Betracht kommen, daß in den oberen Geschossen dagegen gewöhnlich eine Verstellung der Fensterflächen durch Schränke, Regale und so weiter erforderlich ist, ein Umstand, der, sofern er konsequent berücksichtigt würde, eine dem bisherigen System gerade entgegengesetzte Ausbildung

bedingen, zumindest aber in der Höhe der Einbauten den Ersatz der Fensteröffnungen durch Brüstungen zur Folge haben müßte. Es ist keine Frage, daß für die architektonische Ausbildung der Geschäftshausfassade mit diesem, aus dem Gebrauchszweck gezogenen Motiv ein wesentliches Moment zur weiteren Entwicklung gegeben ist. Ansätze dieser neuen Entwicklung sind bereits allenthalben zu beobachten.

Im Innern gruppieren sich die weitgespannten Verkaufshallen in der Regel um einen zentralgelegenen, durch alle Geschosse führenden Lichthof, der als Hauptraum für wechselnde Ausstellungen eine wichtige Forderung des Bauprogramms zu erfüllen hat. Der Lichthof sammelt zugleich, wie in einem Brennpunkt, den fluktuierenden Verkehr des Hauses, und von ihm zweigen daher in der Regel auch die repräsentativen Haupttreppen ab. Von hier aus gewinnt man, namentlich zu bestimmten Stunden des Tages, wenn die den Lichthof umziehenden „Korridore des Handels" von einer dichtgedrängten, schaulustigen Menge erfüllt sind, ein eindrucksvolles Bild großstädtischer Lebensformen. Ein solcher Eindruck ist denn auch beabsichtigt, weil er den Besucher unwillkürlich zu Betrachtungen über die Bedeutung und Anziehungskraft des Unternehmens anregt. Der Bestimmung des Lichthofs als Repräsentationsraum entspricht eine reichere dekorative Ausstattung, doch wird hier bisweilen mit großem Aufwand an kostbaren Materialien, wie Bronze und Marmor, ein Prunk getrieben, der über das durch den Zweck gebotene Maß weit hinausgeht und darum ein peinliches Mißverhältnis zwischen Inhalt und Form entstehen läßt. Neben dem Lichthof sind gewöhnlich noch eine Anzahl kleinerer Ausstellungssäle vorhanden, die, wie der Teppichsaal, der Putzsalon, der Konfektionssaal und so weiter, als geschlossene Abteilungen die Flucht der Verkaufsräume unterbrechen. Einen wachsenden Raum nimmt in den neuen Warenhäusern die Lebensmittelabteilung ein. Ausgestattet mit den vollkommensten technischen Einrichtungen, mit Kühlräumen, Eisschränken, Fischbehältern mit fließendem Wasser, leicht zu reinigen und hell und luftig bis in die letzten Winkel stellen diese Hallen ein Musterbeispiel jener neuartigen Raumausstattung dar, in der der Geist der modernen Hygiene seine architektonische Form gefunden hat.

Ein anderer neuer Bautypus, der dem modernen Großhandel seine Entstehung verdankt, ist das Kontorhaus. Die Entstehung

des Kontorhauses ist eine Folge des fortschreitenden Wachstums unserer Großstädte, das eine immer stärkere Zusammenziehung des gesamten Geschäftsverkehrs auf den schmalen Raum der Innenstadt und demgemäß eine Verlegung der Wohnstätten in die Außenbezirke notwendig macht. Unter dem Einfluß der sogenannten Citybildung ist es nicht mehr wie früher möglich, Kontor und Lager, Werkstatt und Wohnung unter einem Dach zu vereinigen. Die steigenden Bodenpreise im Stadtinnern und der dadurch bedingte Zwang zur Raumbeschränkung fordern eine weitgehende Trennung des gesamten Geschäftsbetriebes. Fabrik und Lager müssen an den Rand der Stadt verlegt werden, wo ein planvoll ausgebautes Netz von Güterbahnen und Wasserstraßen billige Transportgelegenheiten bietet, das Wohnhaus wird in den Vororten errichtet, die durch elektrisch betriebene Schnellbahnen rasch und bequem zu erreichen sind, und nur das Kontor bleibt in der City, auf die es durch die engen Beziehungen zu Bank und Börse angewiesen ist. Diese Entwicklung hat sich zuerst in England, und zwar in London vollzogen, wo sie nach Macaulay bereits seit der Pest und dem großen Stadtbrand des Jahres 1666 begonnen hat. Hier hat denn auch der Gedanke des Kontorhauses seine früheste Verwirklichung gefunden; von dort ist der neue Typus zunächst nach Amerika und dann nach Deutschland verpflanzt worden.

Das Kontorhaus bildet eine Vereinigung vieler, oft hunderter von Bureauräumen unter einem Dach, die entweder einzeln oder in zusammenhängender Flucht an die verschiedenen Interessenten vermietet werden. Da die Benutzer ständig wechseln, so muß die Möglichkeit gegeben sein, die Räume jederzeit anders einzuteilen und in bezug auf ihre Größe zu ändern. Eine Raumeinheit, wie sie für die Zwecke eines Normalbureaus, das heißt für die Aufstellung eines Schreibtisches nebst Zubehör, eines Akten- und Kleiderschrankes, einer Schreibmaschine und eines Heizkörpers ausreicht, bildet somit die Urzelle des gesamten Organismus. Mit Recht ist daher das Wesen des Kontorhauses gekennzeichnet worden als ein Vielfaches des Kontors. Diesem Grundgedanken entspricht die Anordnung vieler, in engen Abständen aufeinanderfolgender Fenster, durch die die Bestimmung des Hauses nach außen in eindeutiger und oft sehr charakteristischer Weise gekennzeichnet ist. Die Einteilung des Innern erfolgt dann so, daß, je nach Bedarf und Wunsch, zwei oder mehr Fensterachsen eines Geschosses durch Einziehen leichter

Zwischenwände zu einem Raum vereinigt werden. Es versteht sich von selbst, daß diese Räume nicht zu tief sein dürfen, damit das Licht bis in die letzten Winkel dringen kann; denn Licht und Luft sind die Haupterfordernisse des modernen Kontorhauses, und die Zeiten, die Dickens und Thackeray schildern, wo Einfachheit und Ungastlichkeit des Office als Zeichen der Solidität galten und helle Fenster und Mahagonimöbel ernsthaftes Mißtrauen zu erwecken pflegten, sind endgültig vorüber (C. Peters). Demnächst verlangt das Kontorhaus größte Übersichtlichkeit der Gesamtanlage und alle nur denkbaren Erleichterungen für den internen Verkehr. Es erfordert helle, in gerader Flucht geführte Korridore, ein System breiter, leicht auffindbarer und bequem erreichbarer Treppen, schnellfahrende Aufzüge, Rohrpost und Telephonzentralen, ferner allerlei sanitäre und Wohlfahrtseinrichtungen für die Bureauangestellten und das Personal: Dachgärten, Speisesäle, Erholungsräume und so weiter, gegebenenfalls auch einige Sitzungssäle und Publikumsräume repräsentativen Charakters.

Während nun in England und neuerdings vor allem in Deutschland für das Kontorhaus auch die endgültige architektonische Form bereits gefunden ist, eine Form, die sich mit ihren unzähligen, dicht aneinandergedrängten Fenstern und mit ihren großen, in rhythmischen Abständen geordneten Firmenschildern als typisch für den neuen Baugedanken erweist, zeigt Amerika auf diesem Gebiete eine auffallende Rückständigkeit in künstlerischer Beziehung. Hier hat der steigende Mangel an Grundstücken in den Geschäftsvierteln der Großstädte zu einer Vermehrung der Stockwerkzahl, zur Bildung sogenannter Wolkenkratzer oder Turmhäuser geführt. Anfänglich nur in Neuyork üblich, wo sich der gesamte Geschäftsverkehr der Stadt auf dem schmalen Raum von Manhattan Island zusammendrängt und wo man daher gezwungen war, die Bauten statt in die Breite, mehr und mehr in die Höhe zu treiben, haben sich die Wolkenkratzer nach und nach auch in anderen Großstädten Nordamerikas eingebürgert. Was ihre technische Durchbildung betrifft, so dürfen diese Bauten zweifellos bereits als vollendet gelten. Die Steel cage construction (Eisenkäfigkonstruktion) liefert ein leichtes, selbständiges und von dem Füllmauerwerk der Frontwände unabhängiges Gerippe; Baumaterialien, welche zur feuer- und rostsicheren Ummantelung der Eisenteile verwendet werden können und die dem Eisen auch gegen

Duluth, Speichergebäude

Geschäftshaus in Breslau Architekt Hans Poelzig.

Bürohaus

Architekt Paul Mebes

die Angriffe elementarer Gewalten seine Festigkeit und Tragfähigkeit erhalten, sind in reichlicher Auswahl vorhanden, und in dem elektrisch betriebenen Aufzug steht überdies ein ausgezeichnetes Verkehrswerkzeug zur Verfügung, wie es in solchen Gebäuden zur schnellen Überwindung der Höhenunterschiede unentbehrlich ist. Einzelne Mängel, wie der unzureichende Druck der Wasserleitung in den obersten Geschossen, ferner die Schwierigkeit, die hochgelegenen Räume mit Hilfe einer zentralen Heizanlage ausreichend zu erwärmen, werden von den amerikanischen Ingenieuren sicherlich mit Hilfe ihrer hochentwickelten Bautechnik allmählich beseitigt werden. Dagegen bleibt den amerikanischen Architekten in der künstlerischen Durchbildung der Wolkenkratzer noch alles zu tun übrig. Der starke, nach neuen Ausdrucksformen drängende Schöpferwille, der sich sonst in den amerikanischen Industriebauten lebendig erweist, hat hier bisher völlig versagt. Der Wolkenkratzer ist wirtschaftlich ein Gebilde der Not genannt worden, er ist auch künstlerisch bisher ein Verlegenheitsprodukt geblieben, bei dem man sich mehr schlecht als recht mit den altbewährten Überlieferungen der École des Beaux Arts behilft, die gegenwärtig in der öffentlichen Monumentalarchitektur Amerikas — nach einer vorübergehenden, von den Architekten Richardson und Burnham tatkräftig geführten Bewegung, unter Verwendung romanischer Architekturformen zu einem nationalen Baustil zu gelangen — wieder ausschließlich Geltung gewonnen haben. Von einer selbständigen künstlerischen Ausprägung dieses Baugedankens kann gegenwärtig noch nicht die Rede sein, ja es sind, auffallend genug, nicht einmal Versuche in dieser Richtung zu verzeichnen. Deutschland kennt bisher das Turmhaus, diese letzte Steigerung des Bureauhausgedankens, noch nicht. Während sich in England neuerdings eine steigende Tendenz zur Vermehrung der Stockwerkszahl bemerkbar macht, während in der City von London zehn- bis zwölfstöckige Gebäude schon nichts Seltenes mehr sind, ist die Errichtung von Wolkenkratzern in Deutschland weder baupolizeilich zulässig noch ist sie zur Zeit schon als eine unabweisbare Notwendigkeit zu betrachten, die durch die Preisbildung der großstädtischen Bodenwerte bedingt wäre.

Es ist ein neuer, nach selbständigem architektonischem Ausdruck ringender Formenwille, der sich in der Gestaltung jener Aufgaben lebendig erweist, die der Baukunst aus den Bedürfnissen

des Welthandels und Weltverkehrs erwachsen sind. Ganz im Geiste der Gotik von konstruktiven und bildnerischen Forderungen ausgehend, erscheint sein Form- und Proportionsgefühl völlig von dem Zwang dieser Forderung geleitet und beherrscht. Dieser Formenwille ist aus Gründen, die wir oben dargelegt haben, in seiner Wirksamkeit bisher auf das Gebiet des modernen Industriebaues beschränkt geblieben. Er hat sich bisher nur bei der künstlerischen Durchbildung dieser neuen Zweckbauten betätigen können, in deren monumentalen Formen der utilitaristische Geist der Zeit, der Geist der Arbeit und weltwirtschaftlichen Expansion einen lapidaren Ausdruck gefunden hat. Daß das künftige Schicksal der Baukunst, die Hoffnung auf einen neuen Baustil, von der Erstarkung, Ausbreitung und schließlichen Alleinherrschaft dieses nach Ausdruck und Charakteristik drängenden Formenwillens abhängt, kann nicht mehr zweifelhaft sein.

Fünftes Kapitel

Die Stadt als Bauaufgabe

Die ureigenste Schöpfung der kapitalistischen Wirtschaftsepoche ist die moderne Stadt, jenes neuartige, nach der Zahl seiner Bewohner, nach der Größe und dem Umfang seiner Hilfsquellen, nach der Art seiner Entstehung, Entwicklung und Verwaltung völlig außer jedem geschichtlichen Vergleich stehende Zentrum wirtschaftlicher und geistiger Arbeit, das wir Großstadt nennen. In diesem eindrucksvollen und bei aller Bewunderung zugleich auch zu ernsten Bedenken stimmenden Gebilde hat sich der gewaltige Zentralisierungsdrang, der eines der charakteristischsten Merkmale der modernen Großunternehmung bildet, ein steinernes Denkmal von beinahe gleichnishafter Bedeutung geschaffen. Die moderne Großstadt ist kaum älter als fünfzig Jahre; ihre Entstehung fällt mit der Geburtsstunde der modernen Industrie zusammen. Damals begann jene gewaltige, gleichsam einem elementaren Wandertrieb entspringende Bevölkerungsbewegung, jenes plötzliche und unaufhaltsame Abströmen der Massen vom Lande hinein in die Städte, wie es ohne Unterschied in allen Ländern mit kapitalistischer Produktion beobachtet worden ist. Die Stadt begann die Menschen mit fast magnetischer Kraft anzuziehen. Und immer neue Massen verschwanden in ihrem riesenhaften Bauche, der, einem Feuerkessel vergleichbar, „das lebendige Brennholz vom Lande verschlang, um damit die neue soziale Maschinerie in Gang zu halten" (Strindberg). Und unter dem steigenden Druck dieser unaufhaltsam flutenden Einwandererströme schnellten die Bevölkerungsziffern der Städte sprunghaft empor. In einem Zeitraum von kaum 35 Jahren hat sich allein in Deutschland die Zahl der Gemeinden mit mehr als 100000 Einwohnern von 8 auf 41 vermehrt, während die Gesamtbevölkerung des Reiches in dem gleichen Zeitraum nur um 20 Millionen gewachsen ist.

Doch wie es gewöhnlich bei einem plötzlichen und ungesund schnellen Aufschwung zu gehen pflegt, so blieb auch in diesem Fall

die Freude über das scheinbar so glückliche Wachstum der Städte nicht ungetrübt. Wenn auch die ständig steigende Zahl von Nullen in den Einwohnerziffern ein fortdauerndes Gedeihen des Gemeinwesens anzudeuten schien; wenn die rauchenden Hafen- und Fabrikviertel, in denen tagsüber der endlose Strom des Güterverkehrs auf und nieder wogt und selbst in der Nacht das gleichmäßige Geräusch der Arbeitsmaschinen nicht verstummt, eine hohe Blüte des Handels bekunden; wenn sich in den breiten Prachtstraßen und in den prunkenden Monumentalgebäuden an öffentlichen Plätzen der zunehmende Reichtum der Bürger zu erkennen gibt, so spiegelt dieser schöne Schein doch immer nur das äußere Bild der Großstadt wider. Unter dieser verführerisch glänzenden Oberfläche zeigten sich doch sehr bald auch mancherlei dunkle und beängstigende Spuren, die auf eine bei weitem weniger glückliche Konstitution des inneren Organismus schließen ließen. Die Ärzte wiesen auf die ständig steigende Sterblichkeitsziffer, namentlich der Säuglinge, in den Großstädten hin und auf die rasch abnehmende Wehrfähigkeit ihrer Bewohner. Sie gaben als Ursache dieser bedenklichen Erscheinung die Ungunst der großstädtischen Wohnweise an, auf deren Rechnung von den Kriminalisten auch die auffallende Zunahme der Verbrechen in den Großstädten gesetzt wurde. Daß die schlechten Wohnungsverhältnisse, dieses Grundübel der modernen Großstädte, durch eine falsche Methode der Geländeerschließung hervorgerufen werden, durch eine Methode, die das Bauland verteuert und die Menschen auf unnötig engem Raum zusammenpfercht, haben später die Volkswirte dargelegt, und sie haben mit ihren eingehenden Untersuchungen zugleich auch den tröstlichen Beweis erbracht, daß dieses Übel bei kluger Voraussicht verhütet werden kann. Von Plan und Voraussicht aber konnte bei dem rasenden Tempo, in dem sich die Großstadtentwicklung in den ersten Jahrzehnten vollzog, nicht die Rede sein. In aller Eile und nur dem Zwang des Bedürfnisses folgend, mußten die neuen Stadterweiterungsgebiete der Bebauung erschlossen werden, um den wachsenden Massen der Zuwanderer Wohnung und Unterkunft zu schaffen. In ihrer elementaren Häßlichkeit offenbaren diese Stadtteile die völlige Ratlosigkeit, mit der man den veränderten, mit überraschender Plötzlichkeit gewandelten Verhältnissen gegenüberstand. Schnurgerade Straßen, die sich in der Unendlichkeit zu verlieren scheinen, alle von gleicher Breite und ohne Verständnis für die wechselnden Anforderungen des Verkehrs angelegt, durchziehen

die neuen Stadtviertel, die nun wie Pilze rings um die Weichbildgrenze emporschossen. Die konsequente Rechtwinkligkeit, mit der dieses nüchterne Bebauungsschema durchgeführt ist, deutet anschaulich darauf hin, daß bei seiner Erfindung nicht Kunst und Phantasie, sondern Reißschiene, Winkel und Dreieck Gevatterstelle vertraten. Auch die Form und Anlage der Plätze läßt den geistlosen Formalismus erkennen, dem die Stadtgeometer bei der Bearbeitung der Bebauungspläne frönten: wo an einzelnen Stellen aus gesundheitlichen Rücksichten die Einfügung von Freiflächen für nötig gehalten wurde, um dem dichten Häusergedränge Luft und Licht zuzuführen, da sparte man in dem sauberen Schachbrettmuster einzelne Felder in geometrisch regelmäßiger Verteilung aus und bezeichnete diese Flächen anmaßend als „Plätze". In den trostlosen Ergebnissen dieser berüchtigten Reißbrettkunst findet man alle Spuren überhetzter Arbeit. Es sind ratlose Augenblicksschöpfungen, die mit ihrer Häßlichkeit, mit ihrer Armut und ihrem Wohnungselend die Schäden der plötzlichen Großstadtbildung in erschreckender Weise offenbaren. Und man versteht es, wenn angesichts solcher Schäden die Großstädte vorwurfsvoll die Wasserköpfe der modernen Zivilisation genannt worden sind.

Es ist der Ehrgeiz der Zeit, diesen entehrenden Vorwurf zu entkräften und die mit unheimlicher Schnelligkeit und sozusagen unter dem Drang einer inneren Gesetzmäßigkeit gewachsenen Großstädte aus Zufallsschöpfungen blind waltender Notdurft in charaktervolle Gebilde höherer Ordnung umzuwandeln. Nachdem die latenten Entwicklungsmomente der modernen Großstadt ihrem innersten Wesen nach, in ihrer fördernden und hemmenden Wirkung, von Grund aus erst erkannt waren, machte sich sehr bald bei den städtischen Verwaltungen ein kühner und ehrgeiziger Unternehmungsgeist geltend, der mit allen Mitteln die Lösung des vielfach verknoteten Großstadtproblems anstrebt. Und nirgends offenbart sich die elementare Kraft modernen Organisationstriebes großartiger, als in den gewaltigen Anstrengungen, mit denen die gegenwärtige Generation versucht hat, das Chaos der modernen Großstadt zu überwinden und diese ihre ureigenste Schöpfung als einen wohlgeordneten, einheitlichen Bauorganismus ihren Erben zu hinterlassen. Bei der Lösung des Großstadtproblems sind der Arzt und der Volkswirt, der Verkehrstechniker, der Verwaltungsbeamte und der Künstler in gleicher Weise beteiligt. Doch die Ergebnisse ihrer gemeinsamen Arbeit

werden zur Wirklichkeit erst durch die gestaltende Hand des Architekten: er gibt der Stadt die Form und damit den sichtbaren Ausdruck im Raume.

*

In geographischem Sinne bedeutet der Begriff „Stadt" eine Aufstauung von Menschen, eine Verdichtung menschlicher Wohnstätten im Verkehrsmittelpunkt. Mit dieser Begriffsbestimmung sind zugleich auch die wichtigsten Aufgaben des Stadtbaues umschrieben. Der Stadtbaumeister hat durch eine planmäßige Geländeaufteilung den Anbau von Wohnstätten vorzubereiten und durch Schaffung eines einheitlich gegliederten Straßennetzes den Verkehr zu fördern und zu regeln. Von jeher bildet die Lösung dieser Aufgaben, die Anlage des Straßennetzes und die Aufteilung des Baubodens, die technische Grundlage, auf der sich die Stadtbaukunst entfaltet. Neben der selbstverständlichen Forderung, daß die Stadt fest und gegen feindliche Angriffe gesichert sei, tritt in den Theorien des älteren Stadtbaues immer wieder die Vorschrift auf, daß sie so verkehrstüchtig und bequem als möglich sei. In Griechenland galt als Regel, daß bei der Anlage der Straßen von den vorherrschenden Windrichtungen auszugehen sei. Um die Gewalt der Winde soweit als möglich abzuschwächen, sollen die Straßen so geführt sein, daß sie der Halbierungslinie des Winkels folgen, den die beiden häufigsten Winde der Gegend bilden. Auch soll darauf geachtet werden, daß alle Straßen genügend Licht und Sonne bekommen. Und mit welcher Gewissenhaftigkeit die Stadtbaukunst des Mittelalters die Fragen des Verkehrs und der Ansiedlung zu behandeln pflegte, das beweist sie mit der sorgsam bedachten Durchbildung des Straßennetzes, das deutlich eine klare, den jeweiligen Forderungen des Bedürfnisses folgende Unterscheidung von Verkehrsstraßen und Wohnstraßen erkennen läßt. Auf den Plänen treten die Hauptstraßen deutlich als Verkehrsstraßen hervor: sie sind in schlanken, nur leicht gekrümmten Linien von Tor zu Tor geführt. Die Wohnstraßen dagegen bleiben vom Durchgangsverkehr unberührt; sie erhalten, als Aufteilungsstraßen, durchweg eine geringere Breite und umschließen lange, schmale, rechteckig geschnittene Baublöcke, die anfänglich nur an den Längsseiten mit Wohnhäusern besetzt wurden, deren Schmalseiten aber zur besseren Durchlüftung der Höfe offen blieben. Dieser übersichtlichen Gliederung des Stadtplanes, der sich in der planmäßigen, den jeweiligen Bedürfnissen

angepaßten Abstufung der Straßenbreiten als ein Gebilde kluger Voraussicht zu erkennen gibt, verdankt die mittelalterliche Stadt die vielgerühmte Mannigfaltigkeit ihrer Stadt- und Straßenbilder, nicht den Zufallswirkungen malerischer Unregelmäßigkeit, deren getreue Nachahmung die moderne Stadtbaukunst — indem sie den Schwerpunkt des Problems in formalen Äußerlichkeiten suchte — lange Zeit als ihre eigentliche Aufgabe angesehen hat. Und im Zeitalter des Absolutismus, der eine großzügig betriebene Bevölkerungspolitik zu den vornehmsten Aufgaben der Staatskunst zählte, bildet, wie sich von selbst versteht, das Siedlungsproblem auch den Inbegriff aller Stadtbaukunst. Wie die Siedlungspolitik bestrebt war, durch Verleihung weitreichender Bauprivilegien die Bevölkerung anzulocken und durch unentgeltliche Abgabe von Grundstücken und Baustoffen die Bautätigkeit in den neugegründeten Städten anzuregen, so suchte die Stadtbaukunst durch eine weitsichtige, den Eigenbesitz fördernde Bodenaufteilung den Anbau so zu regeln, daß neben dem größeren Bürgerhaus auch das Kleinhaus und das Handwerkerhaus als selbständige Hausformen gedeihen konnten. Im Aufbau der Städte und in der architektonischen Gestaltung des Stadtbildes, in der durch Reglementierung erzwungenen und zuweilen bis zu einem nüchternen Schematismus gesteigerten Vereinheitlichung der Straßenarchitektur, macht sich dagegen bisweilen schon jene Überschätzung formaler Äußerlichkeiten und jener trockene Formalismus bemerkbar, der seinen Höhepunkt dann im Stadtbau des 19. Jahrhunderts erreicht, das über der Baufluchtlinie, über dem „Kultus der Straße" die Aufgaben der Bodenaufteilung völlig vergessen hat. Erst die Gegenwart hat die Probleme des Stadtbaues wieder richtig erkannt und die Lösung der Verkehrsfrage, sowie die Aufgaben der Geländeerschließung erneut zum Ausgangspunkt jeder Stadtplanung gemacht. Mit vollem Recht; denn von der glücklichen Lösung dieser Aufgaben hängt letzten Endes das Gedeihen der Stadt ab. Damit allein können die Daseinsbedingungen geschaffen werden, die die unerläßliche Voraussetzung bilden nicht nur für eine künstlerische Gestaltung des Stadtbildes, sondern überhaupt für den Erfolg jeder geistigen und wirtschaftlichen Arbeit der Stadtbewohner.

Nicht die Probleme der Stadtbaukunst haben sich geändert, wohl aber sind die Voraussetzungen, von denen bei ihrer Bearbeitung auszugehen ist, und die Mittel, die zu ihrer Lösung bereit stehen,

in der Gegenwart andere geworden. Die Stadt der Vergangenheit war stets auch Festung und zum Schutz gegen feindlichen Angriff und Überfall von einem engen Ring hoher Mauern umschlossen. An dem festen Wall dieser Mauern fand die wachsende Stadt ihre natürlichen Grenzen, bis bei steigendem Ausdehnungsbedürfnis diese Grenze hinausgeschoben und ein neuer und weiterer Mauergürtel um den Stadtkern gelegt wurde. Dieser Festungscharakter der alten Stadt, ihre enge, aus fortifikatorischen Gründen gebotene Geschlossenheit bringt es mit sich, daß der Stadtmittelpunkt, der Markt, als das eigentliche Verkehrszentrum, zum bevorzugtesten Stadtteil wird, zu dem die Bevölkerung hindrängt und von dem sie sich nicht weiter als unbedingt nötig entfernt. Die besten und gesuchtesten Wohnquartiere lagen daher am Markt und in den ihm benachbarten Vierteln. Hier, im Herzen des pulsierenden Verkehrs, standen, wie etwa in Augsburg, auch die Paläste der Reichen, während am Rande der Stadt die kleinen Leute wohnten, die Ackerbürger und die Festungssoldaten, die, wie im alten Ulm zum Beispiel, auf den Stadtmauern ihre Quartiere hatten. Die moderne Stadt kennt diese Abgeschlossenheit nach außen nicht. Nirgends durch Festungswerke in ihrem Wachstum beengt, kann sie sich frei nach allen Seiten hin ausdehnen. Ihr Wachstum gleicht einer Überschwemmung, die — breiten, strahlenförmig zum Mittelpunkt verlaufenden Rinnsalen, den Verkehrswegen, folgend — ihre Arme weithin ins Land erstreckt, Pfützen und Tümpel in sich aufnehmend (Ratzel). Durch ihre offene Lage und durch die Entwicklung der Verkehrsmittel hat die moderne Stadt eine Ausdehnungsfähigkeit erlangt, die unbegrenzt genannt werden kann. Und da eine rasche Verbindung mit dem Stadtmittelpunkt zu jeder Zeit möglich ist, so wohnt man besser draußen, am Rande der Stadt und in weniger dicht besiedelten Gebieten. Damit verliert das Zentrum seine Bedeutung als bevorzugte Wohngegend und wird zur reinen Arbeitsstadt, zur City. Die Vorteile, die sich aus diesem Wandel der Verhältnisse für den Ausbau und die Erweiterung der Stadt ergeben, sind noch bisher nicht allgemein erkannt und praktisch ausgenutzt worden. In der Regel wurden auch bei neueren Stadterweiterungen, trotzdem die Möglichkeit allseitig freier Ausdehnung gegeben war, die Bewohner nach dem Vorbilde der alten konzentrischen Stadtentwicklung auf engster Kreisfläche rings um den Stadtmittelpunkt dicht zusammengedrängt. Namentlich auf

dem Kontinent hat man sich lange Zeit nicht von dem historischen Vorbilde frei zu machen gewußt, wie die großen, bei Auflassung der Festungswerke erfolgten Stadterweiterungen von Paris, Wien, Köln und so weiter beweisen. Ja, die Macht dieses Vorbildes war so stark, daß man ihm selbst da gefolgt ist, wo es sich, wie etwa bei Berlin, um die Erweiterung einer von jeher offenen und auch ursprünglich unbefestigten Stadt handelte. Am frühesten sind die veränderten Grundbedingungen der modernen Stadtanlage in England und nach seinem Beispiel dann in Amerika erkannt worden, wo man, im engsten Anschluß an die Entwicklung der Verkehrsmittel und in bewußter Ausnutzung aller damit gegebenen Vorteile, begonnen hat, den neuen Typus der weiträumigen, dezentralisierten Stadt zu entwickeln.

Unter diesen neuen Voraussetzungen, die durch den zentrifugalen Charakter der modernen Stadt geschaffen worden sind, werden im folgenden die gegenwärtigen Probleme des Stadtbaues zu betrachten sein.

*

Als ein Gebilde und ein Glied der modernen Weltwirtschaft ist die Stadt der Gegenwart aufs engste mit dieser verknüpft durch ein dichtes Geflecht von Verkehrssträngen, die ihr aus allen Himmelsrichtungen in der Gestalt von Gütern, Menschen und Gedanken das Lebensblut zuführen, das ihren Körper in unabläßigem Kreislauf durchströmt und ihr die Kraft zu werktägiger Arbeit gibt. Stockt dieser Kreislauf, oder würde er, wenn auch zeitweilig nur, unterbrochen, so wäre damit der Organismus der Stadt in seiner Existenz bedroht. Denn die moderne Stadt, die Großstadt vor allem, hat keine Autarkie. Sie ist für ihren Lebensunterhalt wie für ihre Arbeit auf die regelmäßige Zufuhr fremder Erzeugnisse angewiesen. Sie bedarf der Produkte der Landwirtschaft, um sich zu ernähren. Sie braucht, als Erzeugerin industrieller Arbeit, fremde Rohstoffe, die oft aus weiter Ferne erst herbeigeschafft werden müssen, ehe sie in den Fabriken, den Quellen städtischen Wohlstands, zu hochwertigen Fertigprodukten verarbeitet werden. Und sie bedarf endlich, wenn anders sich ihre Arbeit bezahlt machen soll, des erleichterten Absatzes dieser Produkte, da sie verhungern müßte, sobald die durch Veredlung der Rohstoffe erzeugten Güter nicht nach außen geschleudert und auf schnellstem Wege auf die Märkte des Welthandels verteilt werden könnten. Der Besitz hochwertiger

Verkehrsmittel ist somit für die moderne Stadt eine Lebensfrage. Denn der Verkehr ist es, der Städte bildet. Früher konnten darum auch nur an solchen Punkten Städte entstehen, wo die Natur den Verkehr in hervorragendem Maße erleichtert oder verstärkt hat (Ratzel). Heute dagegen vermag eine hochentwickelte Technik den Vorteil der geographischen Lage, die die Natur versagt, in reichlichem Maße zu ersetzen. Sie kann die Stellung der Stadt, indem sie ihr ein leistungsfähiges Transportsystem für Güter und Menschen schafft, im nationalen und internationalen Wettkampf unangreifbar machen. Der moderne Verkehrstechniker vermag durch Vervollkommnung der Anlagen für den Fernverkehr die Beweglichkeit der Stadt zu erhöhen, ihr Absatzgebiet zu erweitern und das gesamte Feld ihrer geistigen und wirtschaftlichen Wirksamkeit auszudehnen. Er kann durch die Anlage sogenannter Städtebahnen, durch Einrichtung eines besonderen Schnellverkehrs mit dichter Zugfolge, die engere Verbindung von Nachbarstädten erleichtern und sie damit in die günstige Lage setzen, ihre besonderen Vorzüge, seien sie nun wirtschaftlicher, handelspolitischer, landschaftlicher oder kultureller Art, gegenseitig auszutauschen, so daß jede der beiden, bereichert durch die ihr fehlenden Eigenschaften der anderen, sich zu erhöhter Geltung zu bringen und aus ihrer Eigenart vermehrtes Kapital zu schlagen vermag. Er kann durch den Bau von Massengüterbahnen, die die rasche Beförderung von Massengütern, von Kohle, Erz, Baustoffen und so weiter erleichtern und damit die Orte der Rohstoffgewinnung den Verarbeitungsstätten näher rücken, den Städten den Segen einer Industrieproduktion erwirken, und diesen Industrien durch die Vervollkommnung der Transportmittel fast alle Vorteile der Bodenständigkeit gewähren. Und die Technik vermag endlich auch durch Schaffung guter innerstädtischer Schnellverkehrsgelegenheit jene Weiträumigkeit der Ansiedlung zu ermöglichen, die im Interesse der Gesundheit einer Stadt zu fordern ist.

Für den Organismus der Stadt haben die Verkehrsanlagen etwa dieselbe Bedeutung wie die Nerven für den Körper des Menschen. Durch sie nämlich wird der Stadtkörper in die Lage gesetzt, einen bestimmten, einheitlichen Willen zu betätigen und sich in der Richtung dieses Willens zu bewegen, was städtebaulich gesprochen so viel heißt, als organisch und planmäßig zu wachsen. In der Tat wird durch die Art des Verkehrs auch die Art der Bebauung bestimmt. Industrieviertel werden stets dort entstehen,

wo die Nähe eines Güterbahnhofs oder eines Hafens günstige Lösch- und Ladegelegenheit bietet und besondere Abzweiggleise unmittelbar bis auf die Fabrikhöfe geführt werden können. Denn alle Transporte, und am meisten die Fuhrwerkstransporte, verteuern die Ware, und darum wird jeder Fabrikherr darauf bedacht sein, seine Fabrik da anzulegen, wo ihm die Möglichkeit gegeben ist, diese unnötige Vermehrung der Produktionskosten zu ersparen. In ähnlicher Weise wird auch das Siedlungsgebiet durch die Richtung des Schnellverkehrs bestimmt; die Ansiedlung folgt ihm in die Außenbezirke, wo nach und nach neue Wohnviertel entstehen, ja befruchtet durch den Verkehr, größere selbständige Wohnsiedlungen, Vororte und Gartenstädte sich bilden, während das Stadtzentrum, wo allmählich alle Wohnungen in Bureau- und Kontorräume umgewandelt werden, sich zur reinen Geschäfts- und Arbeitsstadt auswächst. Auf solche Weise werden durch die Verkehrsanlagen den verschiedenen Teilen der Stadt bestimmte Funktionen zugewiesen, und es wird zugleich auch der gesamte Stadtorganismus übersichtlich gegliedert.

Für den Stadtbaumeister bildet die harmonische Eingliederung der Verkehrsanstalten und ihrer ausgedehnten Betriebsanlagen in den Stadtplan eine der schwierigsten Aufgaben. Denn einmal sind sie durch technische Bedingungen an eine bestimmte Geländegestaltung gebunden. Eine Güterbahn zum Beispiel darf ein gewisses Steigungsverhältnis nicht überschreiten, ohne daß damit die glatte Abwicklung des Verkehrs in Frage gestellt wird, und bei den Anlagen für den Wasserverkehr, der wegen der geringen Frachtkosten, die er erfordert, für den Gütertransport der wichtigste ist, hat man bei der Wahl der Örtlichkeit noch weniger Freiheit. Hier muß aufs strengste die Horizontale innegehalten werden, da sich Gefälle sehr schwer und nur durch Errichtung kostspieliger, den Betrieb verteuernder Schleusenanlagen überwinden lassen. Zum anderen erfordern die Verkehrsanlagen zu ihrer Unterbringung Geländeflächen von riesiger Größe und Ausdehnung. Die größten geschlossenen Anlagen, die sich auf einem Stadtplan überhaupt finden lassen, diejenigen, welche die größten zusammenhängenden Flächen beanspruchen, sind die Anstalten für den Verkehr, die Häfen mit ihren Güterschuppen und Ladestraßen und die Bahnhöfe mit ihren Gleisen, Bahnsteigen und Werkstätten. Wie nun bei jedem Grundrißentwurf zunächst die Lage der größten und wichtigsten Räume festgelegt wird, bei einem

Ausstellungsgebäude etwa die Lage des Hauptsaals, um den dann alle übrigen Räume, ihrer Bedeutung und Zweckbestimmung entsprechend, gruppiert werden, so müßte auch bei der Aufstellung eines Stadtplans mit der Festlegung derjenigen Anlagen, die für den Gesamtorganismus die wichtigsten sind und die zugleich auch die größten Flächen beanspruchen, der Anfang gemacht werden: mit der Verteilung und Anordnung der Transportanstalten. Wäre eine Stadt auf jungfräulichem Boden neu zu gründen, so würde es am zweckmäßigsten sein, die Anlagen für den Personenfernverkehr in schlanken durchgehenden Linien mitten durch die Stadt zu leiten und ihm im Zentrum der Siedlung einen großen gemeinsamen Hauptbahnhof zu schaffen. Die Anlagen für den Güterverkehr wären dagegen, seines gewaltigen Umfanges wegen — in einer Millionenstadt wie Berlin müssen zur Bewältigung nur der Gütereingänge den Bahnhöfen täglich bis zu 5300 Eisenbahngüterwagen zugeführt werden —, zweckmäßig auf das gesamte Stadtgebiet zu verteilen, derart etwa, daß die Güter von einem oder mehreren großen im Außengelände anzulegenden Verschiebebahnhöfen einer Anzahl kleinerer Nebengüterbahnhöfe zugeführt werden, deren jeder einen bestimmten, in seinem Umkreis liegenden Stadtteil zu versorgen hätte.

In der Praxis nun läßt sich die Verteilung der Verkehrsanstalten gewöhnlich nicht nach solchem idealen Verkehrsplan durchführen. Denn auch die moderne Stadt ist keine Gründung auf Neuland, auch sie ist bereits ein historisches Gebilde, das allmählich, zwar nicht im Laufe von Jahrhunderten, aber doch von Jahrzehnten gewachsen ist, und in diesem kurzen Zeitraum in einem Maße und mit einer gleichzeitigen Umwandlung aller sozialen Lebensverhältnisse gewachsen ist, wie früher die Stadt der Vergangenheit kaum in der gleichen Spanne von Jahrhunderten. Der moderne Stadtbau hat daher bei der Lösung der Verkehrsaufgaben mit der ursprünglichen Anordnung der Eisenbahnanlagen als mit einem gegebenen, historisch gewordenen Wert zu rechnen. Diese Anordnung hat sich indessen mit der fortschreitenden Ausdehnung der Stadt für die planmäßige Durchbildung und Ausgestaltung des städtischen Straßennetzes vielfach als hinderlich erwiesen. Denn das künftige Wachstum des Stadtkörpers war, als vor nunmehr kaum sechzig Jahren mit den Anfängen des Eisenbahnwesens die Entwicklung der modernen Großstädte einsetzte, in den wenigsten Fällen bereits vorauszusehen. Die Bahnanlagen begannen allmählich wie trennende

Keile sich in den Stadtkörper zu schieben, und ihre ständig zunehmende Breite machte die Anlage großer Durchgangsstraßen, wie sie zur Verbindung der durch diese Keile auseinandergesprengten Stadtviertel erforderlich waren, mehr und mehr unmöglich. Dieser Mangel an durchgehenden Querverbindungen mußte alsbald zu schweren Erkrankungen des Stadtorganismus führen: während die vom Durchgangsverkehr abgeschnittenen Viertel in ihrer Entwicklung zurückblieben, wuchs dafür in anderen wieder der Straßenverkehr zu lebensgefährlicher Dichte an. Wo immer in Großstädten an einzelnen Punkten solche ungewöhnlich starken Verkehrshäufungen beobachtet werden, da wird ihre Ursache sich meist schon durch einen flüchtigen Blick auf den Stadtplan aufklären lassen. Stets wird man in solchen Fällen zwischen stark entwickelten Stadtteilen eine Eisenbahnbarrikade aufgetürmt finden, die den Verkehr, mangels ausreichender Querverbindungen und Durchgangsstraßen, auf einen Punkt konzentriert.[1])

Da nun eine Verlegung der als historisch geworden zu betrachtenden Verkehrsanlagen, teils wegen der in ihnen investierten Kapitalien, teils auch wegen der durch sie geschaffenen Millionenwerte, nur selten möglich, ja in der Regel sogar völlig ausgeschlossen sein wird, so bildet die gewaltsame Durchbrechung der Eisenbahnbarrikaden für die meisten modernen Städte die städtebauliche Forderung des Tages. Um dem innerstädtischen Straßennetz eine großzügige, einheitliche Entwicklung geben zu können, müssen zunächst die Eisenbahnanlagen so umgestaltet werden, daß die Schaffung der erforderlichen Querverbindungen und die Anlage großer Durchgangsstraßen möglich wird. Dazu ist es vor allem nötig, aus der inneren Stadt alle Verkehrsanstalten zu entfernen, die hier entbehrlich sind. Beträchtlicher Raumgewinn wird sich in der

[1]) Eines der bekanntesten und berüchtigsten Beispiele solcher gefährlichen Verkehrskonzentration ist der Potsdamer Platz in Berlin, der die einzige Bresche in jener „chinesischen Mauer" bildet, mit der die Anlagen der Anhalter und Potsdamer Bahn im Süden und der Hamburger und Lehrter Bahn im Norden die Reichshauptstadt in eine östliche und eine westliche Hälfte teilen (Petersen). Mit welchem Druck der Verkehr durch diese Bresche hindurchflutet, ergibt sich daraus, daß in der Vorkriegszeit an dieser Stelle die Züge der Straßenbahn sich in einem Abstand von durchschnittlich 29 Sekunden folgten und daß hier an einzelnen Tagen zwischen 6 Uhr früh und 10 Uhr abends ein Fußgängerverkehr von annähernd 348000 Personen gezählt worden ist.

Regel schon dadurch erzielen lassen, daß alle entbehrlichen Betriebsanlagen der Güterbahnhöfe, die Lokomotivschuppen, Rangiergleise, Eisenbahnwerkstätten, Abstellgleise und so weiter, in die Außenbezirke verlegt werden. Ferner muß mit allen Mitteln die Einführung der Außenlinien, sowohl des Fern- als auch des Vorortschnellverkehrs, in den inneren Stadtkern angestrebt werden, um den Straßenverkehr der Geschäftsstadt zu entlasten, die in ihrer Entwicklung vielfach durch die Blockade der an ihrer Peripherie liegenden Kopfbahnhöfe stark gehemmt wird. Welche gewaltigen Opfer bisweilen von amerikanischen Städten gebracht werden, um dieses Ziel zu erreichen, zeigt das bekannte Beispiel New Yorks, wo die Pennsylvania Railroad Company mit einem Kostenaufwand von 480 Millionen Mark einen 9 Kilometer langen unterirdischen Schienenweg gebaut hat, auf dem die Fernzüge mit elektrisch betriebenen Lokomotiven unter Manhattan Island, unter dem Hudson und Ostfluß und den Städten New Jersey und Brooklyn entlang bis unmittelbar ins Zentrum der Stadt geführt werden. Im Herzen der Stadt, in nächster Nähe der großen Hotels und Theater, im Mittelpunkt des Warenhausviertels, da, wo ringsum die Wolkenkratzer und Geschäftshäuser sich erheben, liegt der Hauptbahnhof mit seinen unterirdischen Bahnsteigen, ein Sammelpunkt des Fern- und Umsteigeverkehrs. Auch der deutsche Stadtbau wendet in jüngster Zeit, wie die letzten großen städtebaulichen Wettbewerbe (Groß-Berlin, Groß-Düsseldorf) gezeigt haben, dieser Aufgabe besondere Aufmerksamkeit zu.

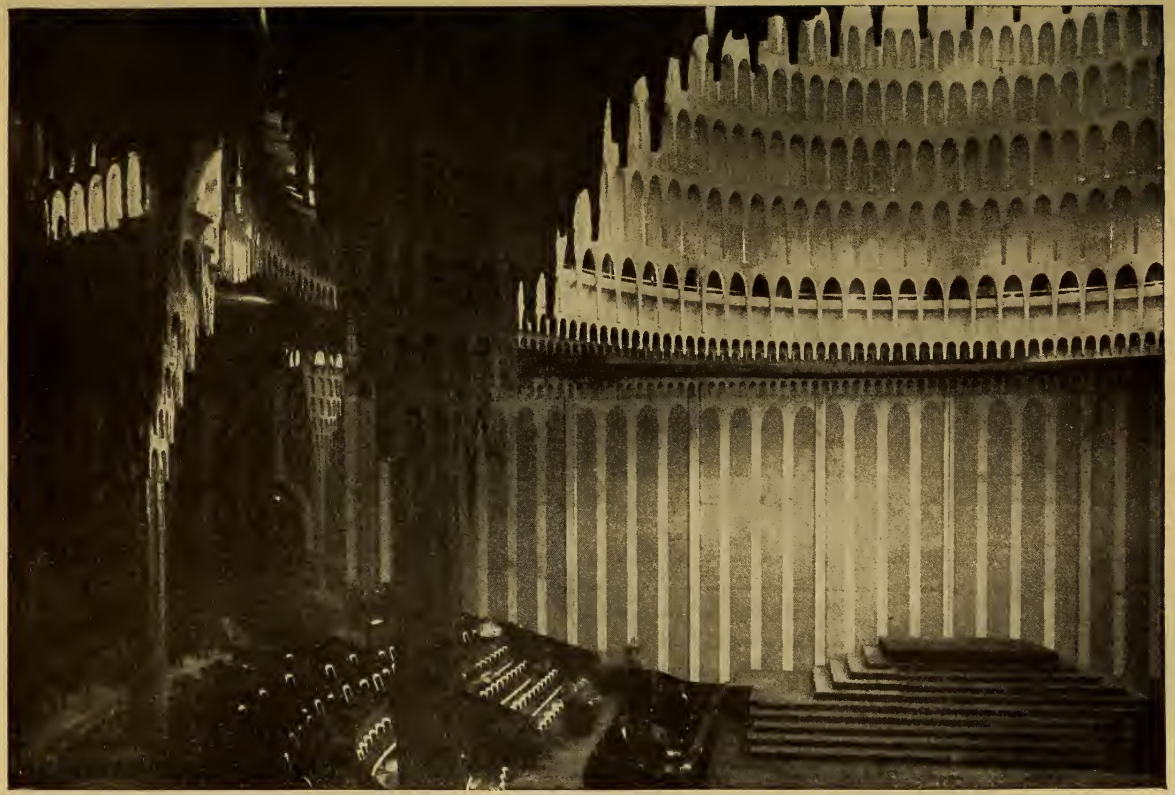
Bei der Ausführung solcher Anlagen, die der Einführung der Fernbahnen ins Stadtinnere dienen, sollten aber neben den großen technischen Problemen mehr als bisher auch die architektonischen Aufgaben Beachtung finden, die der Stadtbaukunst aus dem Umstand erwachsen, daß die Eisenbahnlinien sozusagen die Einzugsstraßen der modernen Stadt geworden sind. Den ersten und darum entscheidenden Eindruck von der Stadt empfängt heute der Fremde bei seiner Einfahrt vom Eisenbahnzug aus. Hier aber bietet sich ihm fast überall ein gleich trostloses und oft geradezu erschreckendes Bild. Dicht an den Bahndamm drängen sich fünfstöckige Mietskasernen heran mit ihren Hinterhäusern und kahlen Giebelwänden, an einzelnen Stellen einen kurzen Einblick in düstere, schmutzige Höfe freigebend. Dieser unwürdige Anblick steht in hartem Gegensatz zu dem Aufwand an künstlerischer Repräsentation,

den jede Großstadt in ihren Monumentalbauten und Prachtstraßen zu entfalten bestrebt ist, und es ist um so merkwürdiger, daß die Städte der künstlerischen Durchbildung ihrer Einzugsstraßen bisher so geringe Aufmerksamkeit zugewendet haben, als sie sonst keine Mittel scheuen, um sich gegenseitig im Besitz solcher auf den Fremden berechneten Repräsentationsschöpfungen zu übertreffen. Um diesen Gegensatz auszugleichen und das Gesamtbild der Städte einheitlicher zu gestalten, sollten parallel zu den Bahnlinien breite, stattlich ausgebaute Straßen angelegt werden, wie sie übrigens auch aus praktischen Gründen durch die Bedürfnisse des Verkehrs gefordert werden; Straßen, die sich vor den Bahnhöfen zu großen, weiträumigen Plätzen erweitern, auf denen alle dem Bahnhofsverkehr dienenden Verkehrsmittel, Droschken, Omnibusse, Straßenbahnen und so weiter, eine übersichtliche Aufstellung finden können und die, mit großen Hotelgebäuden und Kaufhäusern umstellt, der Stadt einen wirkungsvollen, monumentalen Auftakt geben könnten.

Wie durch die Eisenbahnen und die durch sie bewirkte Verkehrserleichterung das Wachstum der Großstädte wesentlich gefördert und beschleunigt worden ist, so hat andererseits die zunehmende Ausdehnung der Großstädte auch eine gewaltige Steigerung und Beschleunigung des innerstädtischen Verkehrs verursacht. Um die immer größer werdenden Entfernungen innerhalb der Großstädte ohne Zeitverlust überwinden zu können, mußte der gesamte Stadtverkehr eine beträchtliche Erhöhung der Geschwindigkeitsleistung erfahren. Diese Entwicklung bestätigt aufs neue das alte Erfahrungsgesetz von der Einheitlichkeit in einem Verkehrssystem, nach dem ganz allgemein jede Steigerung der Bewegungsleistung sich auch den kleinen und kleinsten Adern des Verkehrs mitteilt (Ratzel: „Harmonie des Verkehrs"). In der Tat hat die durch die Eisenbahnen hervorgerufene Umwälzung des Verkehrswesens eine Beschleunigung auf allen Wegen herbeigeführt. Diese Entwicklung hat im Innern der Stadt die Anlage gesonderter Wege für den Schnellverkehr notwendig gemacht. Denn die glatte Abwicklung eines Schnellverkehrs setzt vor allem die grundsätzliche Trennung von Gefährten verschiedener Geschwindigkeit voraus. Für die Schnellbahnen, die die innere Stadt mit den Außenbezirken, die Arbeitsstadt mit den Wohnstätten und Vororten, mit den Erholungsplätzen und Ausflugsgebieten verbinden, mußten neue Wege gebaut werden, oft in zwei- und dreifach übereinanderliegenden Ebenen, unterirdische

Kanäle und gewaltige Dämme und Brücken aus Stein und Eisen, die nach Art der alten Aquädukte in endlosen Fluchten die Stadt durchqueren. Mit diesen Schnellbahnbauten wurde dem Raum der Großstadtstraße ein neues Motiv eingefügt, dessen künstlerische Ausgestaltung für das Gesamtbild der Stadt von größter Bedeutung geworden ist. Im Stadtinnern als Hoch- und Untergrundbahnen, als Stand- oder Schwebebahnen ausgebildet, in den Außenbezirken dann als Damm- oder Einschnittbahnen fortgeführt (die mit dem Vorteil billiger Bauausführung die nützliche Eigenschaft verbinden, daß sie sich später leicht und mit geringem Kostenaufwand in Untergrundbahnen umgestalten lassen), folgen diese Schnellbahnen in ihrer Linienführung der Richtung der großen Ausfallstraßen, die, vom Zentrum radial ausstrahlend, den Stadtkern mit den Erweiterungsgebieten verbinden.

Diese Ausfallstraßen, die in der Regel aus den alten Landstraßen entstanden sind oder als Fortsetzung der vorhandenen Hauptverkehrsadern der Stadt angelegt werden, bilden zusammen mit den Geschäfts- und Fabrikstraßen und mit den Ring- und Diagonalstraßen, die dem Querverkehr dienen, das Gerüst des städtischen Straßennetzes. Diese Verkehrsstraßen sind in ihrer Ausbildung grundsätzlich von den Wohnstraßen zu unterscheiden. Sie erfordern sehr beträchtliche Breiten, da sich auf ihnen der gesamte Massenverkehr über Land zusammendrängt, der namentlich an Sonn- und Festtagen, an denen die Bevölkerung in die Ausflugsgebiete strömt, einen gewaltigen Umfang annimmt. Um in diesen Massenverkehr, der in seiner bunten Mischung von Fußgängern und Fahrzeugen verschiedenster Geschwindigkeit, von Radfahrern, Lastfuhrwerken, Droschken, Equipagen, Straßenbahnen und Automobilen, vielgestaltig genug ist, Ordnung und Tempo bringen zu können, müssen auch hier besondere Wege für den Schnellverkehr vorgesehen werden. Für die Automobile und für die Straßenbahnen müssen getrennte Fahrdämme geschaffen werden, auch die Radfahrer und Reiter sollten ihre eigenen Wege haben, und häufig wird man dann noch längs der Bürgersteige schmale Fahrdämme für langsameres Fuhrwerk für wünschenswert halten. Zur Förderung des Schnellverkehrs dient es, wenn bei Ausfallstraßen Wegkreuzungen in Geländehöhe ganz vermieden und an ihrer Stelle Unter- oder Überführungen angelegt werden. Auf diese Weise gibt man den Fahrzeugen die Möglichkeit, die höchsten ihnen er-



Großes Schauspielhaus Berlin, Innenraum — Architekt Hans Poelzig

Aus Rappold, „Bau der Wolkenkratzer", Verlag Oldenbourg, München

Gebäude der Hudson Terminal Gesellschaft, Neuyork

reichbaren Geschwindigkeiten zu entwickeln. In dieser Absicht werden Querstraßen, die dem Hauptstrom neue Verkehrsmassen zuführen, in die Hauptverkehrsstraßen auch immer nur in längeren Abständen eingeleitet. Und in neuerer Zeit hat man, dem Aufschwung des Automobilwesens Rechnung tragend, damit begonnen, in den Außenbezirken für den Kraftwagenverkehr besondere, schwer befestigte Straßen anzulegen. Dadurch wird es künftig auch gelingen, gewisse, durch landschaftliche Vorzüge besonders ausgezeichnete Gebiete vom Automobilverkehr ganz frei zu halten, so daß der erholungssuchende Großstädter nicht länger mehr bei seinen Wanderungen durch Staubbelästigung im Genuß der erfrischenden Waldluft beeinträchtigt zu werden braucht.

Größere Schwierigkeiten bietet bisweilen die Gestaltung des Straßenverkehrs in der Innenstadt. Um das rastlose Getriebe zwischen den magnetischen Polen des Stadtverkehrs, zwischen Bahnhöfen und Schiffahrtsplätzen, Theatern und Musikhallen, Banken und Börsen, Kaufhäusern und Markthallen, ständig in Fluß halten zu können, sind teils neue Straßen durch die Innenstadt zu führen, teils alte, die in ihren Abmessungen infolge Verkehrsüberlastung nicht mehr genügen, zu verbreitern. Muß dabei der alte Stadtkern angetastet werden, sind etwa in den historischen Vierteln der Altstadt Durchbrüche erforderlich, die den Bestand geschichtlich und künstlerisch bedeutender Baudenkmäler gefährden, dann werden häufig ernste Konflikte entstehen, deren glückliche Lösung vom Stadtbaukünstler das sicherste Gefühl für den Wert und die Wirkung stadtbaukünstlerischer Situationen verlangt. Sehr oft sind leider, wo solche Tugenden fehlten, schöne alte Stadtbilder durch ungeschickte Durchbrüche verdorben und alte kunstvolle Plananlagen durch falsche Freilegung von Toren und Türmen zerstört worden. Wo solche Werte auf dem Spiele stehen, sollte stets der Versuch gemacht werden, durch Ablenkung und Umlegung des Verkehrs das alte Stadtbild unversehrt zu erhalten. Namentlich die Straßenbahn sollte aus den Straßen der Innenstadt ganz verschwinden. Sie verursacht, da sie, an ihren Schienenweg gebunden, nicht auszuweichen vermag, häufig beträchtliche Verkehrsstockungen. In London verkehren daher die Straßenbahnen nur in den äußeren Stadtbezirken. Sie bringen ihre Fahrgäste bis an den Rand der Innenstadt; dort nimmt der leichtbewegliche Automobilomnibus den Verkehr auf und leitet ihn bis ins Herz der City hinein. Genügen solche Maß-

nahmen noch nicht, um vorhandene Verkehrsschwierigkeiten zu beseitigen, so wird man alte Straßenzüge mit architektonisch oder geschichtlich wertvollen Häusern oft dadurch vor dem Untergang bewahren können, daß man das Erdgeschoß der Häuser zu Arkaden und Laubengängen für den Fußgängerverkehr ausbaut, wodurch dem Wagenverkehr eine breitere Fahrbahn gegeben werden kann. Übrigens werden die Bedürfnisse, die der Verkehr an die Breite der Straßen stellt, bisweilen stark überschätzt (in der Old Broad Street in London zum Beispiel verkehren auf einem wenig mehr als 8 Meter breiten Fahrdamm stündlich etwa 535 Fuhrwerke). Und es werden nicht selten Verbreiterungen von Straßen geplant und ausgeführt, angeblich zur Beseitigung dringender Verkehrsnöte, wo doch im Grunde nur ein eitles Repräsentationsbedürfnis Befriedigung sucht.

In den Verkehrsstraßen der Großstadt lebt ein neuer Rhythmus. Übersichtlichkeit ist hier oberstes Gesetz. Darum verlangt die Verkehrsstraße auch eine gerade und möglichst gestreckte Linienführung. Ihre Schönheit besteht nicht, wie die mittelalterlicher Straßenbilder, in der durch Krümmungen, durch Ecken und Vorsprünge bewirkten malerischen Belebung der Wandungen, sondern in dem schnellen Tempo des großstädtischen Passanten- und Straßenverkehrs. Die für den räumlichen Eindruck unentbehrliche Geschlossenheit des Straßenbildes wird sich im übrigen auch erreichen lassen, ohne daß die Forderung nach Übersichtlichkeit zu Schaden käme. Auch heute kann man, dem Beispiel historischer Stadtbaukunst folgend, dem Straßenzug durch Torbauten die wünschenswerte Perspektive schaffen, auch heute wird man, trotz der gesteigerten Anforderungen des Verkehrs, durch leichte Knickung der Bauflucht, durch Vor- oder Zurücksetzen einzelner Teile der Straßenwand für wechselnde Raumeindrücke sorgen können. Straßenverbreiterungen und vorspringende Ecken vor und an Kreuzungspunkten des Verkehrs sind nicht nur ausgezeichnete technische Mittel, um den Übergang von einer Straße in die andere zu erleichtern, sie bieten auch erwünschte Gelegenheit, durch eine charaktervolle architektonische Ausbildung der Ecken dem Straßenbild ein Gesicht zu geben. Darauf aber kommt alles an. Gelingt es, die Straßen durch solche architektonischen Merkmale zu kennzeichnen und untereinander zu unterscheiden, so wird damit für die künstlerische Wirkung des Stadtbildes Wesentliches gewonnen sein. Man male sich zum Beispiel das Bild aus, das

die Leipziger Straße in Berlin bieten würde, wenn der stolze Kopfbau des Wertheimhauses, wie es auch bereits vorgeschlagen wurde, in den gleichen Formen auf der anderen Ecke wiederholt und in dieser Weise ein monumentaler Eingang in die City geschaffen würde, wenn die imposante Pfeilerarchitektur dieses Riesengeschäftshauses, das sich heute schon fast bis zur Wilhelmstraße erstreckt, auf beiden Seiten der Straße, wenn auch nicht im einzelnen gleich, so doch im gleichen Rhythmus und System bis zum Spittelmarkt durchgeführt würde: der Eindruck wäre von zwingender Größe und des kühnen Geistes der modernen Großunternehmung würdig. In ähnlicher Weise hat man in London bereits begonnen, den großen Zirkel bei Regents Quadrant mit einer monumentalen Hotelarchitektur einheitlich auszubauen. Hier zeigen sich stadtbaukünstlerische Ziele, neben denen die Frage, ob die gerade oder die krumme Straße größere Wirkungsmöglichkeiten verspricht, sehr nebensächlich erscheint. Hier bietet sich auch eine Möglichkeit, den großen Gedanken der repräsentativen Achse, den die Stadtbaukunst der Barockzeit überliefert hat, in neuer Weise zu beleben und in gesteigertem Maße wirksam werden zu lassen.

Allzu langen Straßen wird man durch Einfügung von Plätzen eine wirksame Unterbrechung geben können. Die Plätze bilden, wie die Brücken, Ruhepunkte im Stadtbild, wo der Blick sich weitet und das Tempo der Bewegung langsamer wird. In früheren Zeiten hat man daher den Durchgangsverkehr auch stets von den Plätzen ferngehalten; man leitete ihn bewußt an den Seiten des Platzes vorbei, so daß die mittlere Fläche freiblieb. Hier wurde der Markt abgehalten, hier feierten die Bürger der Stadt ihre großen Feste. Heute hat man für die Bedürfnisse des Marktes geschlossene Hallen gebaut, und auch die Feste der Bürger werden nicht mehr unter freiem Himmel gefeiert. Aber die Plätze haben gleichwohl ihre Bedeutung als wirkungsvolle Zäsuren im Stadtbild behalten. Die Stadt bedarf ihrer als Erholungsanlagen sowohl wie für repräsentative Zwecke: sie sind die vorbestimmten Stellen des Stadtplans, wo die öffentlichen Bauten zu monumentaler Wirkung gebracht und die Denkmäler der Stadt eine würdige Aufstellung finden können. Beide Zwecke erfordern ruhige und geschlossene Platzanlagen. Und wie das Denkmal in seinen Größenverhältnissen auf die Umbauung des Platzes bezogen sein muß, wenn es beherrschend im Raume stehen soll, so müssen umgekehrt auch die Wandungen des Platzes,

im Maßstab wie im Relief, so abgestimmt werden, daß sie dem Denkmal oder dem Monumentalbau, der dem Platz das Gesicht geben soll, einen neutralen Hintergrund bieten.

Die Straße hat in städtebaulicher Beziehung noch andere Aufgaben zu erfüllen als dem Verkehr zu dienen, wie es in den Bestimmungen des Landrechts ganz allgemein lautet. Sie bildet als Aufteilungsstraße ein bedeutungsvolles Werkzeug in der Hand des Stadtbaumeisters, um den Grund und Boden für die seiner Lage und Eignung entsprechende Bebauung vorzubereiten, um das Gelände zu parzellieren und damit baureif zu machen. Und in dieser Eigenschaft hat die Straße bisweilen, zum Beispiel als Wohnstraße, Aufgaben zu erfüllen, zu deren glücklicher Lösung sogar das gerade Gegenteil der landrechtlichen Bestimmungen, nämlich die Fernhaltung jeglichen Verkehrs, grundsätzlich gefordert werden muß. Die Aufteilungsstraßen schließen, ganz allgemein gesprochen, das zur Bebauung bestimmte Gelände in einzelne Baublöcke auf, die dann weiter in eine Anzahl kleinerer oder größerer Baustellen zerschnitten werden. Je nach der Art der Gebäude, die auf diesen Parzellen errichtet werden sollen, müssen die Abmessungen der Baublöcke verschieden gewählt werden: für Fabrikgebäude und Geschäftshäuser zum Beispiel werden tiefere Grundstücke und somit auch größere Baublöcke benötigt als etwa für Kleinhäuser, für Reihenhäuser oder kleine freistehende Einfamilienhäuser. Und für diese können andererseits die Grundstücke wieder weniger tief bemessen sein als etwa für mehrgeschossige Miethäuser. Und wie zwischen Blockgröße und Hausform, so bestehen andererseits nicht minder enge Beziehungen auch zwischen Hausform und Straßengestaltung. Breite Straßen erfordern hohe Bau- und Anlagekosten, denn sie verlangen einen soliden Unterbau und eine schwere Befestigung des Fahrdamms. Die hohen Kosten dieser Ausführung, die zum größeren Teil von den Besitzern der anliegenden Grundstücke getragen werden müssen, steigern den Preis des Baulandes, und diese Verteuerung des Bodens kann dann nur durch intensive Ausnutzung, das heißt durch Stockwerkshäufung, wieder rentabel gemacht werden. Damit ist schon gesagt, daß der Flachbau, das schmale Reihenhaus und das niedrige Kleinwohnungsgebäude, wirtschaftlich nur da gedeihen kann, wo durch die Anlage leicht befestigter und ohne besonderen Kostenaufwand herzustellender Straßen, sogenannter Wohnstraßen, die Anliegerbeiträge niedrig

gehalten werden. Es muß daher als ein schwerer städtebaulicher Fehler betrachtet werden, wenn, wie es lange Zeit im Gegensatz zu England auf dem Kontinent und namentlich in Deutschland üblich war, alle Straßenprofile in schematischer Weise über einen Leisten geschlagen werden, wenn in falscher Großmannssucht die Anlage breiter, ihren Abmessungen und ihrer technischen Ausführung nach auf einen starken Durchgangsverkehr berechneter Straßenzüge auch da gefordert wird, wo außer dem Milchfuhrwerk täglich höchstens noch zwei oder drei Droschken passieren. Diese törichte Gewohnheit hat nicht nur dazu geführt, daß beträchtliche Geldsummen nutzlos verausgabt und buchstäblich auf die Straße geworfen wurden, sie hat mit ihrer geistlosen Gleichmacherei, die eine Scheidung der Straßen nach Zweck und Bedürfnis nicht kennt, alle die feinen und geistreichen Wirkungen preisgegeben, die zum Beispiel die Straßen mittelalterlicher und barocker Stadtanlagen aufweisen und die sich bei einer unterschiedlichen, den besonderen Charakter der Straße betonenden Ausbildung von selbst schon ergeben. Nicht zumindest aber trägt dieses fehlerhafte System auch Schuld an den trostlosen Wohnungszuständen, die sich in den meisten Großstädten finden, an jenen Zuständen, die eine ernste Gefahr für die Bewohner der Stadt bilden und darüber hinaus, bei der steigenden Zahl der Großstädte, auch die Gesundheit des gesamten Volkes zu erschüttern drohen. Durch einen übertriebenen „Kultus der Straße" wurde der Grad der Ausnutzung, der sich im Stadtinnern, unter dem Druck der Citybildung, von selbst versteht, für das gesamte Stadtgebiet zur Norm erhoben und darüber hinaus sogar auch auf die Außenbezirke und auf solche Gebiete kommunalen oder fiskalischen Besitzes übertragen, wo er weder aus wirtschaftlichen Gründen noch in sozialem Interesse gerechtfertigt war. Durch solche Methoden wurde eine unnatürliche Wertsteigerung des gesamten städtischen Bodens hervorgerufen und jene verhängnisvolle „Kasernierungsrente" geschaffen, die den Flachbau innerhalb des städtischen Weichbildes völlig unmöglich gemacht hat und an seiner Statt die Alleinherrschaft der berüchtigten Mietskaserne mit Hinterhaus, Seitenflügel und Quergebäude erzwang, der schlechtesten Hausform, die sich für Wohnzwecke überhaupt, besonders aber für die Anlage von Kleinwohnungen denken läßt, tatsächlich aber der einzigen, die bei der zwangsweisen Ausnutzung der tiefen Baublöcke möglich ist. Und indem zugleich auch die konstruktiven Bedingungen des

Massenmiethauses den baupolizeilichen Vorschriften als Norm zugrunde gelegt wurden, indem die Baubeschränkungen, die beim Stockwerkshaus nicht zu entbehren sind und mit denen man den gesundheitsgefährlichen Wirkungen einer gesteigerten Bodenausnutzung zu begegnen wünschte, verallgemeinert und auf die Bauform des technisch weniger streng zu behandelnden Flachbaues übertragen wurden, hat man die Baukosten für das Kleinhaus so verteuert, daß es auch in jenen Gebieten seine Existenzmöglichkeit verlor, die von den Preistreibereien der Bodenspekulation noch verschont geblieben waren.

Diese vielfachen Übelstände, die in ihren gesundheitsschädigenden Wirkungen bisweilen bereits eine nationale Gefahr geworden sind, sucht der moderne Stadtbau durch eine Methode der Geländeerschließung zu beseitigen, die, nach dem Vorbild der mittelalterlichen Stadtbaukunst, grundsätzlich wieder zwischen Verkehrsstraße und Wohnstraße unterscheidet, und zwar nicht nur dem Namen nach, sondern auch in der Anlage und Herstellung, die der jeweiligen Zweckbestimmung der Straße angepaßt sind. Damit ist die Grundlage zu einer wirksamen Abstufung der Bebauung gegeben. Der Hochbau und das Stockwerkshaus bleiben nunmehr auf die Verkehrs- und Geschäftsstraßen beschränkt, deren hochwertige Lage solche Bevorzugung rechtfertigt, für die Wohnstraßen dagegen wird eine abgestufte Bebauung vorgeschrieben. Wenn im übrigen durch dieselbe Zonenbauordnung einzelne Stadtgebiete für Wohnzwecke, für kleinere Miethäuser, für Reihenhäuser oder weiträumige Bebauung mit Landhäusern ausgeschieden werden, andere dagegen, unter Zugrundelegung des Verkehrsplanes, dem Fabrikbau und allen solchen Betrieben zugewiesen werden, die durch Rauchentwicklung oder laute Geräusche eine Belästigung der Wohnviertel bilden — und in solchen abgesonderten Industrievierteln mag dann getrost eine höhere Ausnutzung des Bodens gestattet werden —, so ist damit eine Verteilung der Bauklassen gewonnen, die durch unmittelbare Befriedigung der örtlichen Bedürfnisse eine gesunde Entwicklung des Siedlungswesens gewährleistet.

Was die städtebauliche Ausgestaltung der Wohnviertel betrifft, so kommt es vor allem darauf an, ruhige, vom Staub und Lärm des großen Verkehrs nicht belästigte Bezirke zu schaffen. Man schließt daher die Wohnviertel durch Straßen von geringer Breite und leichter Befestigungsart oder auch durch Sackgassen

und geschlossene Wohnhöfe auf, die ihrer ganzen Ausbildung nach für die Aufnahme eines Durchgangsverkehrs nicht geeignet sind. Im übrigen werden die Formen und Breitenmaße der Wohnstraße verschieden sein, je nach dem Charakter des Bezirkes, dessen Zugang sie bildet. In den Vorstädten und in den Gebieten, die der sogenannten offenen Bauweise, dem Landhaus- und Kleinhausbau vorbehalten sind, wo neben dem Fußgängerverkehr nur ein geringer Verkehr mit leichten Karren und Handwagen zu erwarten ist, mögen bisweilen schmale Wohnwege oder ungepflasterte Gartengänge schon genügen, um eine kurze Verbindung zwischen befahrbaren Straßen herzustellen. In den dichter besiedelten Miethausvierteln dagegen wird, mit Rücksicht auf die größeren Verkehrsbedürfnisse, die Breite des Fahrdamms so zu bemessen sein, daß sie für zwei nebeneinander fahrende Fuhrwerke ausreicht. Hier wird man, im Hinblick auf die höhere Bebauung, vielleicht auch den Wunsch haben, den Straßenraum durch die Anlage von Vorgärten zu erweitern, die zur Vermeidung der häßlichen Vergitterungen nach dem Vorbild amerikanischer Städte als breite grüne Rasenstreifen vor den Häuserreihen ausgebildet werden sollten. Die Wohnstraßen werden, wenn irgend möglich, der Nordsüdrichtung folgen, damit den angrenzenden Häusern der Vorteil einer günstigen Besonnung gesichert ist. Sie umschließen schmale, langgestreckte Baublöcke von rechteckiger Grundform, die nur am Rande und in geringer Tiefe bebaut werden, und wenn sie mit Stockwerkshäusern umstellt sind, an den Schmalseiten entweder ganz offen bleiben oder wenigstens von kleinen Bauwichen durchbrochen sein sollten, um eine kräftige Durchlüftung der Wohnungen zu gewährleisten. Vielfach wird heute auch der Versuch gemacht, durch Schaffung größerer Abstände zwischen den Rückfronten und durch Zusammenlegung aller Höfe größere Freiflächen im Innern der Baublöcke zu gewinnen und diese zur Anlage zusammenhängender Innengärten auszunützen. In solchen Fällen müssen auch die Hoffronten der Wohngebäude, wie sich von selbst versteht und was eigentlich immer geschehen müßte, wenn das Haus als einheitlicher Baukörper empfunden würde, eine sorgfältige architektonische Ausbildung erhalten. Mit solchen Innengärten, die, wenn möglich, untereinander zu einem einheitlichen System zusammenhängender Grünflächen zu verbinden wären, wird den Bewohnern des Blocks — eine nicht zu große Zahl partizipierender Familien vorausgesetzt — eine willkommene Stätte der Erholung und den Kindern ein an-

mutender und zugleich auch vor den Gefahren des Straßenverkehrs gesicherter Ort zu Sport- und Bewegungsspielen geboten. Im übrigen wird mit dieser Art der Blockausbildung der ganzen Ansiedlung eine beträchtliche Weiträumigkeit gesichert. Licht und Luft finden von allen Seiten freien und ungehinderten Zutritt zu den Wohngebäuden, und unter solchen Voraussetzungen wird auch das Stockwerkshaus gesundheitlich befriedigende Wohngelegenheit zu bieten vermögen.

Indessen, was immer auch zur Vervollkommnung des Stockwerkshauses getan werden mag, die mannigfachen Anforderungen, die in technischer, gesundheitlicher und sozialer Hinsicht an die Kleinwohnung zu stellen sind, werden, wie an anderer Stelle bereits ausgeführt wurde, am besten stets von den Hausformen des Flachbaues, vor allem vom schmalen Reihenhaus mit kleinem Hausgarten, erfüllt. Darum und angesichts der statistisch belegten Wahrheit, daß von den Stadtbewohnern durchschnittlich achtzig bis neunzig Prozent nach Maßgabe ihres Einkommens auf die Kleinwohnung angewiesen sind, werden immer wieder Versuche unternommen, den Flachbau in größerem Umfang auch in den inneren Stadtgebieten auf dem hochwertigen Bauland des Stadterweiterungsgebietes durchzuführen. In dieser Absicht ist von deutschen Fachleuten (Eberstadt, Goecke und anderen) in neuerer Zeit die Schaffung großer, mehrere Baublöcke umfassender Quartiere vorgeschlagen worden, die, eingebettet in das Netz der breit angelegten Verkehrsstraßen und gleichsam deren weite Maschen ausfüllend, am Rande mit hohen Stockwerkshäusern umbaut werden sollen, während das Innere dem Kleinhausbau, in der Form des Reihenhauses, vorbehalten bleibt. Denkt man sich durch ein Häuserquartier dieses neuen Siedlungssystems einen Querschnitt gelegt, so ergibt sich das Bild einer regelmäßig gestaffelten Bebauung, derart, daß die Haushöhen vom Rande gegen die Mitte hin allmählich abnehmen und dann langsam wieder zum Rande hin ansteigen. Dieser vielversprechende Vorschlag würde zu einer planmäßigen Durchdringung und Vermischung der Hausformen führen, die in sozialem wie in wirtschaftlichem Interesse als besonders erwünscht gilt. Denn einerseits gibt sie die Möglichkeit, durch eine Mischung der Bevölkerungsklassen, die namentlich in den Großstädten oft recht krassen Unterschiede der sozialen Schichtung in gewisser Weise auszugleichen; andererseits sichert sie, indem sie den Geschäfts- und Verkehrsstraßen ein ertragreiches Hinterland

bietet, eine glückliche Entwicklung des Wirtschaftslebens. Auch in künstlerischer Hinsicht wäre durch die Schaffung solcher Wohnquartiere für das Stadtbild vieles gewonnen. Mit der staffelförmigen Abstufung der Bebauung ist den Straßen auch im ganzen wieder ein eigener Charakter gegeben, und indem nicht Zusammengehöriges getrennt, Gleichartiges aber konsequent zusammengefaßt wird, kommt auch in die Vielgestaltigkeit der Häusermasse wieder Ordnung und Rhythmus. Und dieser Eindruck der Ordnung und Gesetzmäßigkeit würde noch verstärkt werden, wenn auch in der architektonischen Ausbildung der Straßenwandungen, vor allem der zu einem Baublock gehörigen Häuserfronten, eine gewisse Einheitlichkeit und Regelmäßigkeit angestrebt würde, wenn ebenso wie für die Straßenführung auch für den Anbau ein genereller Bebauungsplan mit gesetzmäßiger Wirkungskraft geschaffen würde, der die Durchführung gemeinsamer Gesims- und Firstlinien und gewisser Einheitsformen für Fenster und Türen gewährleistet, der die planmäßige Verteilung der Erker und Loggien regelt und die Verwendung anderer als gleichartiger Baustoffe ausschließt. Nur bei solcher Uniformierung, die die Front der einzelnen Häuser in der größeren Einheit der Blockwand aufgehen läßt, wird es gelingen, jene großen geschlossenen Baumassen zu gewinnen, mit denen sich der geweitete Raum der Straße bewältigen läßt. Gelingt es dann noch, die Vorgärten nach einheitlichem Plan zu bepflanzen, so daß die Häuserreihen durch einen festen geschlossenen Rahmen gegen die Straßenmauer abgegrenzt werden, so ist alles geschehen, was im Interesse einer einheitlichen architektonischen Wirkung des Straßenbildes gefordert werden kann. Und wie die Straßen innerhalb eines Viertels, so würde im Gesamtbild der Stadt jedes dieser Wohnviertel für sich eine selbständige, in sich abgeschlossene Einheit bilden. Den einzelnen Vierteln aber könnte durch ein öffentliches Gebäude, eine Schule oder Kirche, durch ein Denkmal, durch einen Schmuck- oder Spielplatz, ein betonender Mittelpunkt gegeben werden, eine Art von architektonischem Wahrzeichen, wodurch es sich aus der Menge des Gleichartigen als etwas Besonderes herausheben könnte. Durch die Bildung solcher geschlossenen Bezirke, die auch architektonisch in gewisser Weise als kleinere selbständige Zentren wirken, würde dem ganzen Stadtbild ein charaktervoller Rhythmus gegeben. Würde gleichzeitig mit dieser neuen Gliederung des Stadtplans eine Dezentralisation der städtischen Verwaltung vorgenommen, derart etwa, daß jeder

dieser Bezirke auch in administrativer Hinsicht eine gewisse Selbständigkeit bekäme, so würde, wie Lichtwark mit Recht hervorgehoben hat, der einzelne Bürger auch wieder regeren Anteil am Gemeindeleben gewinnen; es würde seinen Ehrgeiz erwecken, an der Ausgestaltung und Verwaltung des Viertels, in dem er wohnt, selbst unter Opfern, mitzuarbeiten. „Im Leben der Stadt aber fängt alles Gute mit dem Erwachen des Ehrgeizes an."

Die planvolle Bildung solcher selbständigen Nebenzentren innerhalb des städtischen Siedlungsgebietes stellt eines der wirksamsten Mittel des modernen Stadtbaues dar, um den unheimlichen und gesundheitsfeindlichen Verdichtungstendenzen der Großstadtentwicklung entgegenzuarbeiten. Das Gefühl der Beklemmung, das sich unter dem Eindruck jener zunehmenden Verdichtung einstellen mußte, die fortschreitend die Lungen der Großstadtbewohner bedroht und ihnen kaum noch Luft und Raum zum Atemholen läßt, mußte ganz von selbst ein energisches Verlangen nach Dezentralisation, nach planmäßiger Auflockerung des großstädtischen Siedlungsverbandes auslösen. Das Ziel dieser tief in ethischen und sozialen Fortschrittsideen wurzelnden Dezentralisationsbestrebungen bildet die Schaffung kleinerer selbständiger Tochterstädte im Vorgelände der Großstädte, die Anlage ländlicher Vororte, wenn möglich mit voller wirtschaftlicher Autarkie. Angeregt wurde diese hoffnungsvolle Reform des städtischen Siedlungswesens durch die sogenannte Gartenstadtbewegung, deren Programm auf der durch Erfahrung bestätigten Beobachtung beruht, daß der Industrie eine nachhaltige Kraft zur Städtebildung innewohnt. Wie die Industrie den entscheidenden Anlaß zur Verdichtung der Großstädte gegeben hat, indem sie gewaltige Menschenmassen vom Lande in ihre Fabriken lockte, so wurde sie jetzt auch wieder der angestrebten Auflockerung dienstbar gemacht. Es hat sich nämlich gezeigt, daß da, wo industrielle Großbetriebe, angezogen durch die Gunst der Verkehrsverhältnisse, durch vorteilhafte Wasser- und Eisenbahnverbindungen, oder durch die Nähe ergiebiger Kraftquellen sich auf Neuland ansiedeln, alsbald auch neue Siedlungsmittelpunkte zu entstehen pflegen. Die praktische Bedeutung dieser Beobachtung wird wesentlich dadurch gesteigert, daß die Industrie in der Tat in neuerer Zeit, bedrängt durch die zunehmende Teuerung des städtischen Bodens und die damit verbundene Erhöhung der Mietpreise, mehr und mehr die Neigung zeigt, in ländliche Gebiete abzuwandern, die ihr günstigere Daseins-

bedingungen bieten. Diese natürlichen Entwicklungstendenzen sucht die Gartenstadtbewegung, deren Grundgedanken etwa gleichzeitig in Deutschland durch Theodor Fritsch („Die Stadt der Zukunft") und, unabhängig von ihm, in England durch Ebenezer Howard („To-morrow") formuliert und ausgesprochen wurden, ihrem großgedachten Programm zur Verbesserung des städtischen Siedlungswesens nutzbar zu machen. In England, wo das herrschende Latifundienwesen längst den selbständigen Bauernstand vernichtet und der Boden höchstens noch ein Drittel der Bevölkerung zu ernähren vermag, verbindet sich damit zugleich das Bestreben nach einer grundlegenden Reform der Landwirtschaft. Der Grundgedanke der Gartenstadtbewegung gipfelt in der Schaffung neuer städtischer Siedlungen auf ländlichem Boden, nach regelmäßigem Plan, mit weiträumiger Bebauung und begrenzter Einwohnerzahl, und mit der grundsätzlichen Bedingung, daß der gesamte Grund und Boden durch Gesetzeskraft dauernd dem Handel entzogen und zum Gemeindeeigentum erklärt wird, um jede spekulative Einwirkung von vornherein auszuschließen und den zu erwartenden Wertzuwachs ein für allemal der Kommune zu sichern. Der Boden wird nur pachtweise und für längere, auf die Dauer von Jahrzehnten beschränkte Zeit im Erbbau- oder Wiederkaufsrecht den Ansiedlern zur Bebauung überlassen. Zur Verwirklichung dieses Gedankens haben sich in allen Kulturländern, vornehmlich in denen germanischer Stammbevölkerung, Gartenstadtgesellschaften gebildet, denen Männer und Frauen aller Berufskreise angehören und deren Mitgliederzahl in ständigem Wachsen begriffen ist. Anknüpfend an die gemeinnützige Siedlungstätigkeit der Großindustrie und die Anregungen der von ihr geschaffenen Arbeiterkleinsiedlungen verwertend, haben sie mit Hilfe bedeutender Architekten und Stadtbaukünstler bereits eine stattliche Reihe solcher Gartenstädte und Gartendörfer ins Leben gerufen, die wirtschaftlich vortrefflich gedeihen und in architektonischer Hinsicht vielfach als Musterleistungen moderner Siedlungskunst gelten dürfen. Dank der eifrigen Werbearbeit der deutschen Gartenstadtgesellschaft sind diese Siedlungen in Abbildungen auch weiteren Kreisen bekannt geworden; es sei erinnert an die Mustersiedlungen der englischen Gartenstadtgesellschaft, an die von den Architekten Parker und Unwin angelegten Gartenstädte Letchworth und Hampstead nahe London, und an die bekanntesten deutschen Gründungen Hellerau bei Dresden, Ratshof

bei Königsberg, Hüttenau bei Essen an der Ruhr und Stockfeld bei Straßburg.

In ihren ethisch-sozialen Zielen stellt sich die Gartenstadtbewegung letzten Endes als einen Teil jener größeren Kulturbewegung dar, die, wie hier wiederholt betont wurde, mit ihrem umfassenden Reformprogramm auch den erfrischenden Kampf um einen neuen Stil entfesselt hat. Ihre Gründungen sind Schöpfungen gemeinnütziger Bautätigkeit, die von Siedlungsgenossenschaften unter Verzicht auf jeden Gewinn ins Leben gerufen sind. Hervorgegangen aus einem Akt der Selbsthilfe und darum auch in ihrer Zahl beschränkt, werden sie praktisch immer nur den Wert eines Vorbildes haben können, eines Vorbildes freilich, das seine überlegene Bedeutung deutlich genug durch die im Vergleich mit den Großstädten auffallend niedrige Sterblichkeitsziffer zu erkennen gibt. In großem Maßstab aber wird eine Reform des Stadtbaues im Sinne der angestrebten Dezentralisation nur möglich sein, wenn sie mit Hilfe des Privatkapitals und des auf Gewinn bedachten Siedlungsgewerbes unternommen wird. Diese in der wirtschaftlichen Natur des Menschen begründete Tatsache stellt die Staats- und Stadtverwaltungen vor wichtige städtebauliche Aufgaben. Sie verpflichtet sie zu einer weitausschauenden Boden- und Verkehrspolitik, die allein ein ständiges Angebot billigen und bequem erreichbaren Baugeländes sicherzustellen vermag. Auf die Bedeutung dieser Aufgaben kann in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden. Es mag der Hinweis genügen, daß eine großzügige Bodenpolitik durch planmäßige Grundstücksankäufe der Stadtverwaltung die Möglichkeit gibt, die Bodenpreise durchschnittlich niedrig zu halten und die Grundstücke unter Bedingungen abzugeben, die jede Spekulation ausschließen (so kann zum Beispiel die Überbauung innerhalb Jahresfrist vertragsmäßig gefordert werden). Um die Vorteile einer solchen Bodenpolitik zu zeigen, sei an das bekannte Beispiel der Stadt Ulm erinnert, die im Laufe der letzten Jahrzehnte fast drei Viertel des gesamten städtischen Bodens erworben hat. Mit Hilfe dieses Grundbesitzes ist dann eine planmäßige Wohnungsfürsorge betrieben worden, der es gelungen ist, „das billige Einfamilien-Kleinwohnhaus zum herrschenden Typus zu erheben" und die Sterblichkeitsziffer in der Stadt beträchtlich herabzumildern. Andererseits muß durch eine planvolle Verkehrspolitik, die den Bau von Vorort- und Schnellbahnen mit mäßigen Tarifen betreibt, das billige Außengelände für den Anbau erschlossen und

damit in die erforderliche „wirtschaftliche Entfernung" zum Stadtmittelpunkt gebracht werden, die es auch dem Arbeiter ermöglicht, auf dem Lande zu wohnen, und zwar, selbst unter Einrechnung der Fahrkosten, billiger zu wohnen, als in der Großstadt. Welche Bedeutung eine solche weitausschauende Verkehrspolitik für die Dezentralisation des Siedlungswesens besitzt, vermag am eindringlichsten ein modernes Industrieland wie Belgien zu zeigen. Die Weiträumigkeit seiner Besiedlung und das Vorherrschen des Kleinhauses verdankt dieses Land im wesentlichen der klugen Maßnahme der staatlichen Eisenbahnverwaltung, die durch die Einführung billiger Zeitkarten der Arbeiterbevölkerung den Vorteil bietet, auch in weiterer räumlicher Entfernung von ihrem ländlichen Wohnsitz die guten Verdienstgelegenheiten in den Großstädten wahrzunehmen. Auf solche Weise ist es gelungen, durch Förderung der sogenannten Fernarbeit die Bevölkerung des flachen Landes und der Klein- und Mittelstädte in ihrem Wohnsitz festzuhalten und ein übermäßiges und überstürztes Anwachsen der Großstädte zu verhüten (Eberstadt). Es sei schließlich noch erwähnt, daß in Deutschland neuerdings zur Durchführung der nach dem Weltkrieg schon aus wirtschaftlichen Gründen notwendig gewordenen Dezentralisationspolitik die Gründung städtischer und ländlicher Siedlungsgesellschaften betrieben wird, deren Aufgabe es sein soll, öffentliches Gelände zur Begründung neuer Ansiedlungen zu erschließen.

Der gesunde Selbsterhaltungstrieb, der sich in der angestrebten Auflockerung des großstädtischen Siedlungsverbandes zu erkennen gibt und der sich mit Aufbietung aller Kräfte den hemmungslos fortschreitenden Verdichtungstendenzen der Großstadtentwicklung entgegenstemmt, stellt die Stadtbaukunst der Gegenwart noch vor eine andere, nicht minder wichtige Aufgabe. Je weiter nämlich die Wogen des städtischen Häusermeeres sich ausbreiten und je mehr durch diese steigende Flut die städtische Bevölkerung von der freien Natur abgetrieben wird, desto notwendiger wird es, dem Stadtkörper größere Freiflächen einzugliedern und ihm in der Form von Park- und Gartenanlagen künstliche Lungen und Atmungsorgane zu schaffen. Die Durchsetzung des Stadtplanes mit solchen Luftbehältern bildet eine Aufgabe, die früheren Zeiten unbekannt war und für deren Lösung es geschichtliche Vorbilder daher auch nicht gibt. Die mittelalterliche Stadt bedurfte der öffentlichen Gärten innerhalb ihrer Mauern nicht; der Anger, die Volkswiese, „des Volkes wahrer

Himmel", lag unmittelbar vor den Toren der Stadt, den Bürgern in leicht erreichbarer Nähe. Und später boten den wachsenden Hauptstädten des Kontinents die fürstlichen Parkanlagen und die repräsentativen Schloßgärten, die fast immer auch den Bürgern zugänglich waren und zu Spaziergängen offen standen, erwünschte und zunächst auch mehr als ausreichende Erholungsstätten. In London wurde der königliche Hydepark mit seinen ausgedehnten Rasenflächen und Spazierwegen schon im 17. Jahrhundert der Stadtbevölkerung geöffnet, der Berliner Tiergarten ist ein Geschenk der preußischen Krone an die Bewohner der Hauptstadt, und in Paris bilden die großen Gärten der königlichen Schlösser einen in der Welt ohne Beispiel dastehenden Stadtpark. Den jungen Stadtgründungen Amerikas standen solche historischen Vermächtnisse fürstlicher Großmut nicht zu Gebote; sie blieben, wo sich in dieser Hinsicht ein Bedürfnis regte, ganz auf ihre eigene Schaffenskraft und ihren kühnen Unternehmungsgeist angewiesen. Darum haben die neuartigen Bedürfnisse der großstädtischen Parkpflege auch zuerst in Amerika einen selbständigen Ausdruck gefunden. Unbeeinflußt von den Vorbildern der repräsentativen Gartenkunst Europas, die, ganz im Banne einer dekorativen Architektur stehend, auch die lebende Vegetation „unter das steife Joch mathematischer Formen beugte", ist der amerikanische Stadtpark ein echtes Erzeugnis einer neuen sozialen Notwendigkeit geworden, bewußt und planmäßig darauf angelegt, dem eingeengten Großstädter die heilsame und stärkende Berührung mit der Natur und den unentbehrlichen Genuß ihrer verjüngenden Kräfte zu ermöglichen. Geleitet von der Erkenntnis solcher neuartigen Bedürfnisse, ist es den amerikanischen Gartenarchitekten, vor allem Künstlern wie den beiden Olmsted und ihrem Schüler Charles Eliot, gelungen, den amerikanischen Stadtpark zu einem einzigartigen Sammelpunkt des Volkslebens zu machen. Die ausgedehnten Parkanlagen amerikanischer Städte, für deren Ausbau meist sehr beträchtliche, durch Stiftungen bürgerlichen Opfersinns aufgebrachte Mittel zur Verfügung stehen, sind im wahren Sinne Volksgärten. Sie bieten den Kindern alle gesunden Freuden und erzieherischen Vorteile des Landlebens: weite, weiche Tummelwiesen, die mit großer Mühe und vielen Kosten dauernd gepflegt werden, die zum Teil überschwemmt werden können und im Winter dann als Schlittschuhbahn, im Sommer als Planschbecken dienen, in denen die Kinder umherwaten und an heißen Tagen Erfrischung

finden. Für die Erwachsenen sind für Sport- und Turnspiele, für Golf und Tennis, Fuß- und Schlagball weite, von hohen Bäumen umschlossene Rasenplätze angelegt. Der große Durchgangsverkehr von Lastfuhrwerken und Straßenbahnen wird diesen Parkanlagen grundsätzlich ferngehalten, und nirgends wird man in ihnen gepflasterte, die Wirkung des Landschaftsbildes beeinträchtigende Wege finden. Dagegen wird überall auf die Schaffung schöner Fernblicke und wirkungsvoller Aussichten Wert gelegt, und gerade in diesem Punkt haben sich die amerikanischen „Landschaftsarchitekten", wie sie sich mit Fug und Stolz selbst nennen, vielfach als unübertroffene Meister ihres Fachs erwiesen. Den architektonischen Mittelpunkt solcher Volksgärten bilden in der Regel sogenannte „field houses", Bildungsanstalten großen Stils, die mit ihren Turnhallen, Versammlungssälen, Bädern, Bibliotheken und Erfrischungsräumen jede nur mögliche Gelegenheit zur Körper- und Geistespflege bieten. Zu welcher Großzügigkeit, ja beinahe Tollkühnheit der Unternehmungsgeist amerikanischer Städte sich auf diesem Gebiete bisweilen steigert, zeigt der Plan des Lagunenparkes, den die Stadt Chicago an den Ufern des Michigansees anzulegen beabsichtigt. Dieser Park soll auf einer künstlich in den See hinausgebauten Landzunge angelegt werden, die unter Benutzung von Müll und Erdreich aus dem städtischen Abfuhrwesen aufgeschüttet wird. Durch diese Landzunge wird auf der einen Seite ein bis zu etwa hundert Meter breites Lagunenwasser geschaffen, dessen ruhige Fläche dem in Amerika besonders beliebten Wassersport ein geeignetes Betätigungsfeld bieten wird, während nach der Seeseite ein ausgedehnter Bade- und Vergnügungsstrand angelegt werden soll.

Mit diesen großzügigen Parkschöpfungen hat Amerika der auf dem Kontinent traditionell gewordenen Form des fürstlichen Parks erstmalig ein neues, durchaus selbständiges Gebilde gegenüber gestellt, das in all seinen Einzelheiten, mit seinen Erholungs- und Ruheplätzen, seinen ausgedehnten Anlagen für Sport- und Rasenspiele jeder Art, seinen Bädern, Palmenhäusern und Bildungsstätten ganz auf die neuartigen Bedürfnisse eines großstädtischen Bürgertums zugeschnitten ist. Und durch diese frühesten und vielleicht auch großartigsten Gartenschöpfungen eines tatkräftigen bürgerlichen Gemeinsinns sind dann auch der europäischen Stadtbaukunst entscheidende Anregungen für die Behandlung dieser Aufgaben ge-

geben worden. Hier hatte man die soziale Bedeutung städtischer Grünanlagen lange verkannt und, im Banne der Tradition stehend, ihre Ausgestaltung lediglich als ein Problem formaler Art behandelt. Man schuf die Gärten mehr zum Schmuck der Stadt und zum Ansehen als zur Benutzung, und überantwortete die ganze Frage mit Vorliebe dem ehrgeizigen Wirken städtischer Verschönerungsvereine. So trug die städtische Parkpflege völlig den Stempel des Zufälligen, und die Folge davon war, daß besten Falles prunkvolle Zierstücke entstanden, denen irgendwelcher Nutzwert nicht zukam, die auch in der Regel nicht organisch in den Stadtplan eingegliedert waren und deren Unterhaltung höchstens unnützen Geldaufwand erforderte. Erst das großzügige Beispiel Amerikas hat die städtische Parkpflege als eine verantwortungsvolle Aufgabe der Gemeindeverwaltung erkennen lassen und der Stadtbaukunst nicht nur für die Plangestaltung im einzelnen den Weg gewiesen, sondern vor allem auch in überzeugender Weise gezeigt, wie diese Anlagen im großen in den Organismus der Stadt einzufügen sind, damit ein einheitliches und innerlich zusammenhängendes Parksystem entsteht und jedem Stadtteil eine ausgedehnte Grünfläche in der aus sanitären Gründen zu fordernden Ausdehnung gesichert wird. Erst jetzt beginnt man auch in Deutschland, durch das Beispiel Amerikas aufgerüttelt, für den Ausbau solcher Parksysteme ältere vorhandene Grünflächen, größere Privatgärten, auch Friedhöfe in städtischen Besitz zu bringen, die rings um die Stadt liegenden Wälder aufzukaufen, um sie als „Dauerwald" zu erhalten, und landschaftlich hervorragende Punkte, See- und Flußufer planmäßig von der Bebauung auszuschließen. Diese Gelände werden allmählich zu Parkanlagen ausgebaut und, wie es ihrer Lage und Eignung am besten entspricht, als Waldparks, als Sport- oder Spielplätze der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Da nach neueren Anschauungen das Parksystem einer Großstadt als vollendet erst angesehen werden kann, wenn von jeder Wohnung eine Freifläche, sei es ein Park oder ein Kinderspielplatz in spätestens zehn Minuten zu erreichen ist (sogenannte Kinderwagenentfernung), so müssen in einzelnen Stadtteilen größere Gartenanlagen erst neu geschaffen werden. Das trifft auch da zu, wo man ein größeres Industriegebiet gegen die angrenzenden Wohnviertel durch eine Grünzone abschließen will, um Rauch- und Rußbelästigung von den Wohnungen fernzuhalten. Was im übrigen die Verteilung der Grün-

flächen und die Eingliederung des Parksystems in den Stadtplan betrifft, so sucht man dabei dem Grundsatz zu folgen, daß von dem umgebenden Wald- und Landgebiet, von dem äußeren Wald- und Wiesengürtel der Stadt einzelne Streifen keilförmig — den radialen Wachstumslinien der Stadt folgend — nach der Stadtmitte vorgetrieben werden, um auf diese Weise eine beständige Zuführung frischer Luft nach der Innenstadt zu gewährleisten. Die größeren Anlagen sucht man untereinander durch breite, ringförmig geführte Promenadenwege, Parkstraßen und Alleen zu verbinden, um den Bürgern ausgedehnte Spaziergänge durch den gesamten Parkbesitz der Stadt zu ermöglichen und den Reitern und Radlern, den Automobilen und Equipagen einen durch seine landschaftlichen Ausblicke besonders anziehenden Korso zu schaffen, der zugleich auch an bestimmten Stunden des Tages als Sammel- und Treffplatz der großstädtischen Gesellschaft dient. Zur Durchführung einer Parkpolitik mit derart weitgesteckten Zielen haben sich in amerikanischen Städten sogenannte Parkzweckverbände gebildet, die über behördliche Vollmachten verfügen. Was diese Verbände, denen die Unterstützung großgesinnter Bürger zu Gebote steht, zu leisten vermögen, das zeigt der grüne Gürtel von Groß-Boston. In tatkräftiger gemeinsamer Arbeit ist es hier den 39 Gemeinden, die zusammen Groß-Boston bilden, gelungen, die zahlreichen Naturschönheiten in der Umgebung der Stadt dauernd vor der Bebauung zu schützen. Unter Aufwendung beträchtlicher Geldmittel ist hier nach den Plänen des Landschaftsarchitekten Ch. Eliot aus spärlichen Anfängen eine prachtvolle Parklandschaft entstanden: an geschwungenen Wasserläufen sind baumbestandene Uferstraßen erwachsen, kahle Abhänge sind zu hügeligen Spielplätzen, steinige Seeufer zu saftigen Wiesen geworden und dienen als Badestrand Tausenden von Großstadtbewohnern zu täglicher Erholung. Die Gesamtfläche dieser Parkanlage umfaßt mehr als 1600 Hektar (der Berliner Tiergarten hat 225 Hektar), und der geschlossene Gürtel hat einen Radius von etwa 12 englischen Meilen, das sind etwa 20 Kilometer um die City als Mittelpunkt. Durch Gründung solcher Zwangszweckverbände versucht man neuerdings auch in Deutschland die Schwierigkeiten zu überbrücken, die der städtischen Parkpflege in der kommunalen Zersplitterung der Gemeinden entstehen. Doch ist die Bewegung hier über die ersten Anfänge noch nicht hinausgelangt.

Je energischer aber durch solche vielseitigen Dezentralisationsbestrebungen, durch die Schaffung ausgedehnter Parkanlagen und Freiflächen, durch die Einbürgerung des Flachbaues und durch die Bildung weiträumig angelegter Vorortsbezirke eine erfolgreiche Auflockerung der Großstadt angebahnt wird, desto unbesorgter wird man auf der anderen Seite einer Entwicklung entgegensehen können, die unaufhaltbar auf eine erhöhte Ausnutzung des Bodens in der Innenstadt hindrängt, auf eine weitere Verdichtung der Bebauung durch die Errichtung sogenannter Wolkenkratzer. Das Turmhaus ist in amerikanischen Großstädten längst üblich, und bisher war dort für Geschäftsbauten in der City, für Bureau- und Kontorhäuser, die Zahl der Geschosse unbeschränkt. Während sich nun aber in neuerer Zeit, wohl unter dem steigenden Druck der Verkehrsüberlastung in den Geschäftsvierteln, vielfach Bestrebungen geltend gemacht haben, die auch für diese Gebäude die Festsetzung einer gesetzlichen Höhengrenze fordern, ist umgekehrt in europäischen Städten eine lebhafte Bewegung im Gange, die die Errichtung von Turmhäusern durch eine entsprechende Erweiterung der Bauordnung ermöglichen will. Wenn nun auch gegenwärtig die Preisbildung der Bodenwerte in den Geschäfsvierteln europäischer Großstädte noch nicht mit zwingender Notwendigkeit auf die Vermehrung der Stockwerkszahl drängt, so hätte auch die Errichtung von Turmhäusern nichts Erschreckendes, wenn rechtzeitig dafür gesorgt würde, daß ähnliche Auswüchse, wie sie beim Bau von Wolkenkratzern vielfach in Amerika beobachtet wurden, vermieden werden. Extreme Bildungen, wie sie entstehen, wenn ohne gesetzliche Höhenbeschränkung gebaut werden darf, und zum Beispiel an einer 12 Meter breiten Straße Häuser mit 25 Geschossen und insgesamt 100 Meter Höhe errichtet werden, sind durch Baureglement zu verhindern. Wie bisher die zulässige Haushöhe von der Straßenbreite abhängig gemacht wurde, wird auch für die Turmhäuser in ähnlicher Weise eine Verhältniszahl festgesetzt werden müssen. Gegenwärtig wird in den Bauordnungen für die Belichtung und Belüftung der unteren Geschosse als ausreichend angenommen, wenn die Haushöhen das Maß der Straßenbreite nicht übersteigen. An den breiten Radial- und Ausfallstraßen, die das Gerippe der modernen Großstadt bilden, wird man indessen die Höhe der Turmhäuser ohne Bedenken auf das Zwei- bis Zweieinhalbfache der Straßenbreite steigern dürfen, ein Maß, das übrigens neuerdings

auch in amerikanischen Städten als normale gesetzliche Höchstgrenze für den Bau von Wolkenkratzern angestrebt wird. An Straßen von beschränkter Breite mag man sich dagegen so helfen, daß auf einen Gebäudesockel von der Höhe eines normalen fünfgeschossigen Hauses ein Aufbau gesetzt wird, der hinter die Baufluchtlinie zurücktritt, daß also durch eine terrassenförmige Entwicklung des Turmhauses dem Straßenraum eine ausreichende Licht- und Luftzufuhr gesichert bleibt. Im übrigen sei ausdrücklich betont, daß gegen die Zulassung von Turmhäusern, die namentlich aus sozialen und wirtschaftlichen Gründen, im Interesse einer stärkeren Konzentration des großstädtischen Geschäftsverkehrs, gefordert wird, auch vom Standpunkt des Stadtbaukünstlers aus kaum ernsthafte Einwendungen erhoben werden können. Es kann sogar behauptet werden, daß zu den Freunden dieser Bewegung neben den Kaufleuten und Volkswirten vor allem die Architekten zählen, und es läßt sich sehr wohl denken, daß durch die Errichtung von Turmhäusern bei einer geschickten Auswahl der Bauplätze und bei Beschränkung auf einige markante Punkte des Stadtplans dem Gesamtaufbau der Stadt manche wirkungsvolle Dominante eingefügt werden könnte. Und diese Annahme wird bestätigt durch den mächtig ergreifenden Anblick, den das Geschäftsviertel von New York, selbst ohne daß eine solche planmäßige Anordnung der Gebäude stattgefunden hätte, mit den wuchtigen Silhouetten der über der breiten Basis des Hudsonflusses sich erhebenden Wolkenkratzern bietet.

*

Überblickt man die mannigfachen und von tatkräftigem Unternehmungsgeist getragenen Bestrebungen zur Um- und Neugestaltung der Großstädte, so tritt deutlich als allen gemeinsames Ziel der beharrliche Wunsch hervor, die moderne Stadt allen Zufälligkeiten eines blinden Wachstums zu entziehen und an die Stelle einer ungeordneten Vielheit eine organische Schöpfung zu setzen, in der ein planvoll gestaltender, von klarer Voraussicht geleiteter Wille zum Ausdruck gelangt. Ein solches Ziel aber setzt zu seiner Verwirklichung das Dasein eines mit entscheidenden Befugnissen ausgerüsteten Machtzentrums voraus, in dessen Hand die unwiderrufliche Entscheidung über alle städtebaulichen Fragen der Gemeinde gelegt ist. Den glücklichen Einfluß, den ein solches Machtzentrum auf die künstlerische Ausgestaltung des Stadtbildes

auszuüben vermag, zeigen in anschaulicher Weise die Bürgerstädte des Mittelalters und die landesfürstlichen Stadtgründungen der Renaissance- und Barockzeit. Die überzeugende Einheitlichkeit ihres Planbildes und die prachtvolle Geschlossenheit ihres architektonischen Aufbaues verdanken diese Städte vornehmlich der Entfaltung eines selbstherrlich entscheidenden Machtwillens, und sie beweisen mit der eindringlichen Wirkung ihres Gesamtbildes, wie notwendig die Einsetzung eines solchen städtebaulichen Machtzentrums ist, wenn anders überhaupt die gesamte Stadtanlage als eine künstlerische Aufgabe gelöst werden soll. Dringender noch als in früheren Zeiten ist in der Gegenwart, bei der umfassenden und fast alle Zweige der Wissenschaft berührenden Vielseitigkeit städtebaulicher Aufgaben, eine zentrale Organisation des gesamten Arbeitsgebiets zu fordern. Und dieser mit gesetzgeberischen Vollmachten auszustattenden Zentralbehörde, der die Überwachung und endgültige Entscheidung aller städtebaulichen Angelegenheiten anvertraut werden soll — es sei ein freiwilliger, aus ehrenamtlichen Mitgliedern zusammengesetzter Arbeitsausschuß oder ein durch gesetzlichen Zwang gebildeter Zweckverband —, müssen die tüchtigsten Sachverständigen aus allen Wissensgebieten angehören. In dieser Körperschaft sollen nicht nur die fähigsten und auf städtebaulichem Gebiete durch besondere Leistungen bereits bewährten Architekten vertreten sein, ihr sollen auch die besten Köpfe angehören, die unter den Männern der Technik, der Gesetzgebung, des Handels und der Volkswirtschaft zu finden sind. In jedem Falle aber müßte diese Behörde so zusammengesetzt sein, daß sie ihre Entschließungen rasch, ohne Parteilichkeit und in vollster Unabhängigkeit treffen kann. Zu den Obliegenheiten dieser städtebaulichen Zentralbehörde würde gehören: die Aufstellung eines Grundlinienplanes für das gesamte Stadtgebiet und die Begutachtung aller Einzelpläne, die Regelung des Verkehrswesens, die Wohnungsfürsorge sowie die Festsetzung von Baupolizeiverordnungen und endlich die Fürsorge für die Erwerbung und Erhaltung größerer Freiflächen. Als ausführende Organe wären dann in den einzelnen Gemeinden Stadterweiterungsämter zu begründen, wie sie heute übrigens in den meisten Städten auch schon bestehen. Ausgerüstet mit einem ausgiebigen statistischen Material, das über die künftig zu erwartende Entwicklung des Gemeinwesens jede nur wünschenswerte Auskunft zu erteilen vermag, hätten diese Ämter die Bebauungspläne für

die Erweiterungsgebiete aufzustellen, wobei mit Rücksicht auf den stets zu erwartenden Wechsel der Bedürfnisse alle Möglichkeiten für eine Umarbeitung offen zu halten sind. Zu ergänzen wären diese Pläne durch den Erlaß von Bauordnungen, in denen Bestimmungen darüber getroffen sind, welche Gebäudegattungen in den einzelnen Stadtteilen zugelassen sind. Soll aber das gesamte Stadtbild den Stempel einheitlicher Gestaltung tragen, so wird das Stadterweiterungsamt seine Aufgabe mit der Erfindung des Grundplanes, mit der Anlage guter Straßenzüge und der Schaffung räumlich wirksamer Situationen keineswegs schon als erledigt ansehen. Es wird sich bemühen müssen, dauernd auch auf den architektonischen Aufbau künstlerischen Einfluß zu gewinnen. Es wird vor allem eine planmäßige Regelung und Leitung der privaten Bautätigkeit anstreben müssen, in dem Sinne etwa, wie es oben bei den Ausführungen über die architektonische Ausgestaltung der Wohnstraßen schon angedeutet wurde. Denn mehr als durch die paar vereinzelten Pracht- und Monumentalbauten für öffentliche und kommerzielle Zwecke wird, wie die Erfahrung zeigt, das architektonische Bild der modernen Stadt durch die Massenproduktion des privaten Baugewerbes für den Wohnungsbau bestimmt. Wirksame Mittel, um eine architektonische Einheitlichkeit des Stadtbildes zu erreichen, stehen den Stadterweiterungsämtern in den Baupolizeiverordnungen und Ortsstatuten zu Gebote, durch die übrigens auch die Erhaltung historischer Baudenkmäler gesetzlich erzwungen werden kann. Auch die Einrichtung pflichtmäßig zu benutzender Bauberatungsstellen hat in dieser Beziehung in einzelnen Städten bereits gute Erfolge gezeitigt. Vielleicht aber wird sich das angestrebte Ziel völlig erst dann erreichen lassen, wenn man damit aufhören wird, den Bebauungsplan und die Grundstücksparzellierung getrennt zu behandeln, wenn es allgemein üblich sein wird, zugleich mit der Aufstellung des Stadtplanes auch die für die Wohngebäude zweckmäßigsten Grundrisse und Fassadenskizzen auszuarbeiten, wenn, mit anderen Worten, der Stadtbaumeister in engster Gemeinschaft mit dem Architekten arbeitet, etwa so, wie bei Ingenieurbauten das Zusammenwirken von Architekt und Konstrukteur längst schon zur unerläßlichen Bedingung geworden ist. Die architektonische Einheitlichkeit des Stadtbildes wäre dann so gut wie gesichert, und es wäre schließlich nur noch zu wünschen, daß in der für die Großstädte geforderten städtebaulichen Zentralbehörde die bedeutendsten

Grundbesitzer der Stadt — Reich, Staat und die städtischen Gemeinden selbst — durch Abgeordnete vertreten wären, damit bei der Verfügung über die in öffentlichem Besitz befindlichen Grundstücke eine gewisse Übereinstimmung der Beschlüsse gewahrt würde und auch die Placierung der Monumentalbauten mehr als bisher nach stadtbaukünstlerischen Gesichtspunkten geregelt werden könnte. Denn der vielfach mangelnden Einheitlichkeit in den Entschließungen der bauenden Behörden ist es in der Regel zuzuschreiben, wenn den modernen Großstädten, trotz ihres Reichtums an repräsentativen Millionenbauten, jene architektonische Monumentalität fehlt, die bei kluger Voraussicht aus solchem Besitz mit sicherem Erfolg zu gewinnen wäre.

Versucht man nun, zusammenfassend und die Ergebnisse dieser vielfältigen Bemühungen um eine Reorganisation der modernen Großstädte gleichsam vorwegnehmend, in flüchtigen Umrissen ein Bild der künftigen Großstadt zu zeichnen, so ergibt sich etwa folgendes: Die Mitte der Stadt nimmt eine mit letzter Konsequenz durchgebildete City ein, von breiten Verkehrsstraßen durchzogen, an denen die großen Geschäftshäuser und vornehmen Ladengeschäfte liegen und deren breite Bürgersteige einem kauflustigen Publikum Gelegenheit zu kurzweiligem Flanieren bieten. Die Gliederung der Innenstadt diktiert der energische Wille nach strengster Konzentration des gesamten Geschäftsverkehrs. Daher sind die Geschäftsgebäude und Kontore gleichartiger Betriebe und Unternehmungen möglichst in einer Straße, oder wo das nicht gelingt, wenigstens innerhalb eines Stadtviertels untergebracht. In einem Viertel, nahe der Börse, werden alle Banken, in einem anderen, nahe dem Hauptpost- und Telegraphenamt, alle Zeitungsbetriebe und Verlagsbuchhandlungen, in einem dritten die Geschäfte der Bekleidungsbranche, in einem vierten die Bureaus der städtischen und staatlichen Verwaltung vereinigt sein. In der Nähe des Zentralbahnhofes wird man ein Viertel der vornehmen Gasthäuser finden. Jedes dieser Viertel wird durch ein oder mehrere Turmhäuser ein eindrucksvolles architektonisches Wahrzeichen erhalten. Ferner wird im Herzen der Stadt ein monumentales Forum der Kunst und der Wissenschaft zu finden sein, umgeben von Bildungsanstalten, Bibliotheken und Museen. Innerhalb dieser neuen Welt werden die historischen Baudenkmäler der Altstadt sorgfältig bewahrt und möglichst in ihrer alten Form und ursprünglichen Situierung belassen, um die Erinnerung an die

geschichtliche Vergangenheit der Stadt wach und lebendig zu erhalten. Um diesen Kern wird sich ein geschlossener Ring breiter Promenaden und Alleestraßen legen, vielleicht auf dem ehemaligen Wall der Stadt angelegt und die Reste der Festungsarchitektur, Bruchstücke der Mauer und die alten Tore in gärtnerischen Anlagen in sich aufnehmend. Abwärts der vorherrschenden Windrichtung wird sich die Industriestadt angliedern, mit ihren großen Verkehrsanlagen, den Häfen und Güterbahnhöfen. Rings um diesen Kern wird sich die Wohnstadt ausbreiten, mit einer gegen den Rand des Weichbildes hin allmählich sich abflachenden Bebauung. Im weiteren Umkreis aber wird sich um die Mutterstadt ein blühender Kranz von weiträumig bebauten Vorortkolonien, Gartenstädten und Kleinhaussiedlungen schlingen, abgegrenzt gegen diese durch einen ausgedehnten Wald- und Wiesengürtel, der seine grünen Spitzen keilförmig bis ins Herz der Stadt hineintreibt. Dieses ungefähr werden die Grundlinien der künftigen Großstadtplanung sein. Und man darf hinzufügen, daß sich die Großstädte vermutlich auch in ihrem äußeren Bild sehr ähnlich sehen werden. Als Mittelpunkte des Weltverkehrs sind alle Großstädte der Welt in gleicher Weise der gewaltsam ausgleichenden Wirkung dieses mächtig fortreißenden Stromes unterworfen. Und wo einst die Mannigfaltigkeit den wesentlichen Charakter des historischen Stadtbildes ausmachte, da werden die modernen Großstädte einander gleichen wie ein Ei dem andern.

Als wesentlicher Grundzug aber aller der Bestrebungen, den Organismus der Großstadt den sozialen und wirtschaftlichen Bedürfnissen der Zeit anzupassen, tritt immer wieder der beharrliche Wille nach Dezentralisation, nach Auflockerung des gesamten Siedlungswesens hervor. Stärker und immer stärker machen sich in der Gegenwart wieder kleinräumige Tendenzen bemerkbar, Tendenzen, die darauf abzielen, einerseits die Landflucht zu unterbinden und das rasende Tempo großstädtischen Wachstums zu verringern, andererseits den heimatlos gewordenen Großstädter wieder seßhaft zu machen. Durch das Fiasko, das die Weltpolitik und damit auch die großräumigen Tendenzen im Leben namentlich der europäischen Völker durch diesen Weltkrieg erlitten haben, werden diese Impulse voraussichtlich in der nächsten Zukunft einen neuen und mächtigen Antrieb erfahren. Denn die angestrebte Dezentralisation bietet zugleich ein sehr wichtiges und wirksames Mittel

der Bevölkerungspolitik, deren Durchführung künftig eines der wichtigsten Ziele staatsmännischer Voraussicht bilden wird. Sie allein bietet Wohnungsformen, die alle Bedingungen zu einem gesunden und glücklichen Dasein des Volkes erfüllen, die auch den Kinderreichtum wahrhaft wieder zu einem Segen machen und die es ermöglichen, einen nicht geringen Teil der zum Leben nötigen Nahrungsmittel auf eigenem Boden selbst zu gewinnen. Und auf diese Weise wird die gesamte Bevölkerung aufs neue fest an die Scholle und an den Boden der Heimat gebunden. Alles aber, was in der Besiedelung eines Volkes die Verdichtung verlangsamt, erhält zugleich auch, nach Ansicht der politischen Geographie, den Staat jung.

Und in diesem Sinn hat es den Anschein, als schicke die Zeit sich an, aus eigener Absicht ihre ureigenste Schöpfung, die Großstadt, wieder zu zerstören. Denn wenn im Gefolge dieses Krieges und beschleunigt durch den Wunsch, die schweren Wunden, die er den großen Nationen geschlagen hat, so schnell als möglich wieder zu heilen, eine umfassende Siedlungsreform zur Wirklichkeit würde, wenn die Dezentralisation großen Stils, deren Anfänge sich überall bereits zu zeigen beginnen, gelänge, so würde in der nächsten Zukunft mit einem allmählichen Abbau der Großstadt zu rechnen sein. Diese Möglichkeit aber eröffnet völlig veränderte Perspektiven. Damit würden neue Lebensbedingungen und Lebensformen geschaffen und die bisherigen Grundlagen der geistigen und damit auch der künstlerischen Kultur vollends verändert werden. Damit aber müßte auch der Wille zum Stil ein neues Ziel erhalten.

Schluß

Rückblick und Ausblick

„Vom Sofakissen zum Städtebau", so ist gelegentlich einmal mit einem hübschen Scherzwort die Entwicklungslinie der kunstgewerblichen Bewegung gekennzeichnet worden. Beginnend mit geistreichen Versuchen einiger begabter Künstler zur Schaffung einer neuen Ornamentik, ist die Bewegung aus kleinen, verheißungsvollen Anfängen in den breiten Strom jener betriebsamen Bestrebungen hineingewachsen, die sich, jede neue geistige Regung begierig aufnehmend, mit unablässigem Eifer um die kulturelle Organisation der Großstadt bemühen. Selbst wurzelnd in einem kraftvoll emporbrängenden Kulturwillen, getragen von einem reinen sozialen Ethos, genährt und gefördert mehr durch einen starken Intellekt als durch ein ursprüngliches und schöpferisches Formgefühl, hat sich die Bewegung, wie hier im einzelnen geschildert worden ist, allmählich diesem kulturhungrigen, stark intellektuell gerichteten und sehr oft auch snobistisch angekränkelten Großstadtgeist angepaßt und sich, je mehr die ursprüngliche Kraft der Erfindung versagte, widerstandslos seinen begierigen Wünschen nach dem Neuen und noch nicht Dagewesenen dienstbar gemacht. Mit ihrer großen Idee aber, mit der Idee des neuen Stils, und mit ihrem lebendigen Kulturwillen, in dem sich die besten künstlerischen Kräfte der Zeit einig fühlten und der, minderem Können gegenüber, vielfach sogar als Maßstab für die Wertung der Leistung gilt, ist diese Bewegung schließlich zu einer Kraft geworden, deren Wirken aus dem Gesamtbild der modernen Geisteskultur nicht fortzudenken ist.

Aber wie die gesamte Geisteskultur der Zeit letzten Endes eine Bildungskultur ist, so ist auch das Werk der kunstgewerblichen Bewegung Bildungskunst geblieben. Das Problem der Form war für sie ein intellektuelles, ein ästhetisches Problem. Darum ist sie auch in ihren Leistungen über einen äußerlichen Formalismus nicht hinausgekommen. Die neue Form, die in den Werken des modernen

Kunstgewerbes und der Architektur vor uns steht, ist ein Erzeugnis weniger der Sinne als des Intellekts. Darum erscheint sie auch willkürlich, geschmäcklerisch, kurz formalistisch. Und wenn es zuerst auch, bei nahem Standpunkt und besonders in den Anfängen der Bewegung, bisweilen so scheinen mochte, als sei diese neue Form natürlich aus einem neuen geistigen Gesamtbewußtsein der Zeit herausgewachsen, als habe sie symbolhaften Charakter, so hat sich diese Annahme später doch als trügerisch erwiesen.

Heute, nachdem der Weltkrieg unser Inneres von Grund aus gewandelt hat und unsere Stellung zu den Fragen menschlichen Geschehens eine andere geworden ist, erscheint uns diese Form leer und nichtssagend. Es zeigt sich, von wenigen und darum besonders wertvollen Ausnahmen abgesehen, daß sie keine Seele hatte. Und diese Erkenntnis wird um so klarer und eindringlicher, je mehr mit der neuen Wertung des Lebens der Unwille wächst gegen den erstickenden Materialismus der Zeit und gegen den Unsinn einer Lebensweise, die keine Berufsfreude mehr kennt und die Arbeitslust in die wenigen Feierstunden des Tages verlegt. Mit diesem steigenden Unwillen aber wächst zugleich, unter den gewaltigen Rückwirkungen des zerstörenden Krieges, allenthalben in den unbefriedigten Herzen eine neue, noch unbestimmte, aber darum nicht weniger lebendige Sehnsucht nach Erlösung auf.

Diese neue Sehnsucht ist, das kann nicht zweifelhaft sein, ihrem Wesen nach religiöser Art. Sie beginnt in der Kunst bereits ihre Wirkung zu üben. Ihr gibt eine junge Künstlergeneration in neuen, symbolistischen Formen einen noch unsicheren, aber oft bereits sehr wirksamen und eindringlichen Ausdruck. Auch in der Architektur beginnt sich in Deutschland bereits ein neuer bildnerischer Wille zu regen, der seinen ungebändigten Tatendrang freilich bisher nur in unvollkommenen, ekstatisch übersteigerten Entwürfen hat ausleben können. Stilistisch und in ihrer Formengebung sind diese Entwürfe den Werken aus den frühesten Anfängen der kunstgewerblichen Bewegung verwandt. Jene abstrakte Ornamentik, wie sie zuerst von van de Velde, von Endell und Obrist angestrebt wurde, findet hier ihre Fortsetzung. Aber auch diese Kunst ist nur formalistisch, auch ihre Form bleibt, trotz des starken Ausdruckswillens, leer, ist Gefäß ohne Inhalt, solange der Zeit der große Glaube fehlt, der allein jener religiösen Sehnsucht nach Erlösung Erfüllung bringen könnte. Erst wenn in einem gemeinsamen

Glauben alle Geisteskräfte sich wieder zusammenfinden und zusammenschließen, wird aus dem neuen Inhalt eine künstlerische Form erblühen, die nicht allein mehr Form, sondern zugleich auch wieder Ausdruck und Symbol ist.

Ob die Zeit für eine solche Entwicklung schon reif ist, ob die Sehnsucht nach dem neuen Glauben jetzt oder überhaupt Erfüllung finden wird, bleibt ungewiß. Ungewiß bleibt darum auch das künftige Schicksal der Kunst. Sie ist aus der strengen Bindung zu Zeiten der organischen Stile, deren Entstehung mit Recht auf die energische Konzentration aller Baugedanken zurückgeführt wird, wie sie allein die Religion als zentrales Lebensmotiv zu bereiten vermag, zu immer größerer Freiheit und schließlich zu voller Anarchie gelangt. Erst wenn durch die veränderte Stellung der Religion innerhalb des gesamten Geisteslebens eine neue seelische Grundstimmung geschaffen ist, wird mit einer neuen architektonischen Bindung der Kunst auch ein neuer Stil, um den wir so lange vergebens kämpfen, von selbst entstehen.

Sachregister

Akademiegebäude 195.
Akademien als Erziehungsstätten 135.
Akademie, Lehre der 77.
— und Leben 125.
Akademische Stilkunst 78.
Altersheime 197.
Anlagen für soziale Fürsorge 191.
— für Sport, Spiel und Körperpflege 197.
Anstalten zur Erziehungs- und Bildungspflege 191.
Antike 180.
— Wohnhaus der 139.
Arbeiterkolonien, englische 154.
— Krupp, Essen 165.
— Schmidt, Hellerau 165.
Arbeiterwohnhäuser 162 ff.
Arbeitszerlegung 91.
Architektur, ostasiatische 62.
Architekturklassen in Kunstgewerbeschulen 86.
Architekturunterricht 135.
Aufteilungsstraßen 244.
Ausfallstraßen 240, 259.
Ausstellungen 69.
Ausstellung Darmstadt 1900 69.
Ausstellungsgebäude 212.
Autodidakten 83.
Automobilstraßen 241.

Bahnhöfe 202, 212 ff., 238.
Bakkarat 111.
Batik 67, 105.
Baubeamtentum 176 ff.
Baugenossenschaften 167 ff.
Baugewerbe, das private 170.
Bauingenieure 132.
Baukeramik 108.
Bauklassen 246.
Baukunst, bürgerliche 138.
Baukunst, öffentliche 174.
Baumeisterberuf, Spezialisierung 134.
Baupolizeiliche Vorschriften 246.
Baustil, Wettbewerb um einen 29.
Baustoffe, Echtheit der 39.
Bauten des Welthandels 201.
Bauverwaltung, öffentliche 176.
Bibliotheksgebäude 191.
Biedermeier 80.
Bildungskunst 26, 265.
Beleuchtungskörper 114.
Bestattungswesen 186.
Bevölkerungspolitik des Absolutismus 231.
— neuzeitliche 264.
Blockausbildung 248.
— einheitliche 172.
Blockfront, einheitliche 249.
Bodenpolitik, städtische 252.
Bodenspekulation 246.
Bronzeguß 113.
Brückenbauten 201, 211.
Buchbinderei 66.
Buchillustration 67.
Buchkunst 100 ff.
Bühnengestaltung 198.
Bureauhaus 190.
Bureaukratismus 176.
Bürgerliche Baukunst 138.
— in Dänemark 156.
— in Deutschland 157 ff.
— in England 145 ff.
— in Holland 156.
— in Skandinavien 156.

Craquelé 108.

Dauerwald 256.
Denkmalbauten 181 ff.
Denkmäler, Aufstellung 243

Deutscher Werkbund 92 ff.
Dezentralisation der Ansiedlung 250.
Drucksachen, Ausstattung der 96.

Ecole des Beaux Arts 225.
École des ponts et chaussées 206.
Einfamilienhaus 144, 163.
Einheitsformen 98, 166, 249.
Eisenbahnanlagen 236.
Eisen als Baumaterial 213.
Eisenbau 204 ff.
Eisenbeton 214.
Eklektizismus 80, 130.
Empire 80.
Erbbau 251.
Erziehungsanstalten 191.
Exportware, Schaffung kunstgewerblicher 98.

Fabrikarchitekturen 220.
Fabrikware 17.
Fabrik- und Industriebauten 133.
Farbe 81.
Fayence 108.
Fernarbeit 253.
Festungen, Auflassung 233.
Festungsbaumeister 208.
Feuerbestattung 188.
Flachbau 244, 248.
Flachornament 42, 100.
Flach- und Hallenbauten 215.
Freiflächen 253.
Freihandzeichnen 85.
Freilegungen 241.
Freilichtmuseen 193.
Friedhofskunst 185 ff.
Form als Symbol 266.
Formensymbolik 65.
Formprobleme der Gotik 62.

Garten am Haus 158 ff.
Gartenanlagen, städtische 253.
Gartenstädte 250.
Gartenstadtgesellschaften 167 ff.
Gebrauchsgerät 96.
— künstlerische Durchbildung 34.
— Formengebung 118.
Gebrauchsgerät der Biedermeierzeit 82.
Geländeerschließung 246.
Gemeindehäuser 185.
Genossenschaften 167 ff.
Geschäftshäuser 96.
Geschäftsstraßen 243.
Geschoßbauten für Fabrikanlagen 215.
Gewebe 104.
Gewerbefreiheit 19.
Glas 107 ff.
Glasindustrie, böhmische 111.
Glasmalerei 67.
Goldschmiedekunst 112.
Gotik 62, 174, 180.
— Arbeitsideal der 36 ff.
Grès 107.
Großstädte, Entwicklung der 17, 227.
Grundriß des Miethauses 171.
— des Wohnhauses 140.
Grundrißgestaltung 179 ff.
Grünflächen 256.

Hallenbauten für Fabrikanlagen 212.
Handarbeit 16.
Handelsfreiheit 20.
Handwerk 19, 34, 136.
Handwerkerschulen in England 44.
Handwerksunterricht 135.
Haus, s. Wohnhaus.
Hausgärten 158 ff.
Hausgerät, englisches 118 ff.
Heimatschutz 218.
Hellenismus 139.
Hochschulgebäude 195.

Idealarchitektur 181 ff.
Impressionismus 55 ff.
Industrie, Standorte der 17.
Industrialismus 16.
— Produktionsweise des 32.
Industriearchitektur 162 ff.
— amerikanische 219.
— deutsche 220.
Industriebauten 133, 203, 215 ff.
Industrieviertel 235, 246.
Ingenieure, Ausbildung der 208.
Ingenieurbaukunst 132, 209 ff.

Ingenieurbauten 48, 52, 207.
Innenausstattung 172.
Innengärten 247.
Innenstadt 241.
„Jugendstil" 71.

Kleinhausbau in Deutschland 162 ff.
— in England 153 ff.
Kleinkunst 39, 66.
Konstruktionen, Logik der 39.
Konstruktionsmethoden, neue 204, 206, 210.
Kontorhaus 222.
Krankenanstalten 197.
Krematorium 189.
Kunst, nordische 62.
Kunstgewerbe, Wiener 106.
Kunstgewerbeschulen 85.
Kunstglas 111.
Kunstindustrie, orientalische 90.
Kunstprinzip, dekoratives 87.
Kunststickerei 66.
Kunsttöpfereien, japanische 107.
— ostasiatische 107.
Kunsttradition 82.
Kunstunterricht, Reform des 44.
Kapitalismus 30, 46.
Kastenmöbel 41, 116.
Kelmscott Preß 100.
Keramik 107 ff.
Keramik, Rosenburger 67.
Kinderwagenentfernung 256.
Kirchenbauten 181 ff.
Klassizismus 80, 128.
— in England 153.

Landhaus, das englische 145 ff.
Landschaftsbild, Erhaltung 218.
Laubengänge 242.
Lehr- und Unterrichtsanstalten 84.
Lehrwerkstätten 85.

Majolika 108.
Markthallen 212.
Marktware 87.
Maschinenarbeit 16, 28.
Massengüterbahnen 234.
Massenware 96.
Medaillenkunst 113.
Meistererziehung 136.
Metallkunst 113.
Miethaus 144.
Miethausbau in Deutschland 168 ff.
Mietskaserne 245.
Mittelalters, Nutzbauten des 216.
Möbel 116.
Möbeltischlerei, englische 41.
Modellieren als Lehrfach 86.
Monumentalarchitektur 182.
Monumentalkunst 56.
Museen 193.

Naturalismus 51.
Neo-Impressionismus 58.
Neugotiker 40.
Normalprofile 204.
Normen 98, 166.
Nutzbauten 181, 215 ff.
Nutz- und Gemüsegarten 160.

Öffentliche Baukunst 179.
Ornament 27.
— die Malerei als 58.
— Entwicklung des neuen 60.
Ornamentik 53.
Ornamentik, Schaffung einer neuen 64.
Ornamentkunst, indische 62.

Parkanlagen 253.
Parkpflege, amerikanische 254.
Parkzweckverbände, amerikanische 257.
Parlamentsgebäude in London 40.
Pflanzenzeichnen 85.
Plakat 96, 103 ff.
Plaketten- und Medaillenkunst 113.
Plastik Ägyptens 62.
Plätze 243.
Porzellan 107 ff.
Präraffaeliten 38.
Proportionsgesetz 86, 126.

Qualität 89 ff.
Qualitätsarbeit 35, 38, 87, 91 ff.
Qualitätsbegriff, Erneuerung des 46.

Qualitätsgefühl, Steigerung des 32, 35.
Queen-Anne-Stil 40.

Radialstraßen 259.
Raumgestaltung 82.
Reform der Kleinkünste 39.
— der Miethäuser 168 ff.
— des Unterrichtswesens 84.
Reihenhaus 164, 248.
Reklame 89, 103 ff.
Religion als zentrales Lebensmotiv 266.
Renaissancebaukunst, die 125 ff.
Repräsentationsbauten 175.
Rookwood-pottery 108.

Sakralbaukunst 182.
Schmiedekunst 115.
Schmuck 112.
Schnellbahnen 239.
Schnellverkehr 235.
Schul- und Erziehungswesen 16.
Schulhausbau 196.
Schülerentwürfe 85.
Siedlungen, genossenschaftliche 164 ff.
Siedlungsgesellschaften 253.
Soziale Fürsorge, Anlagen für 191.
Sozialismus 30 ff.
Spezialisierung der Berufstätigkeit 206.
— im Bauwesen 209.
Spitzenkunst 106.
Sportanlagen 197.
Staats- und Regierungsgebäude 190.
Stadt, geographischer Begriff 231.
— mittelalterliche 230.
Stadterweiterung, Grundlagen 232.
Stadterweiterungsämter 261.
Stadthaus, das englische 145 ff.
Städtebahn 234.
Städtebau, Zentralbehörde 260.
Statik der Baukonstruktionen 206.
Steel cage construction 224.
Stilisieren 85.
Stilprinzipien 53.
Stockwerkhaus 248.
Stockwerkhaus, Reform des 168 ff.
Straßen 240.
Straßendurchbrüche 241.
Straßengestaltung 244.
Straßenverbreiterungen 242.
Straßenverkehr der Innenstadt 241.
Surrogate 28.
Surrogatwirtschaft 39, 84.

Tapeten 81.
Teppichweberei 104 ff.
Terrakotta 108.
Theaterbauten 198.
Tischlerhandwerk 81.
Tochterstädte 250.
Töpfereien 107 ff.
Trachten 107.
Tradition, Neuwertung der 51.
Transportsystem 234.
Turmhäuser 258.
Typenbildung 98.
Typenwohnung 170.

Universitätsbauten, amerikanische 194 ff.
Unternehmertum 17 ff., 91.
Unterricht, kunstgewerblicher 84.
— Neugestaltung des 135.
— Reform des 44, 84.
Unterrichtsprogramm 85 ff.

Verkehrsanlagen, Eingliederung in den Stadtplan 235.
Verkehrspolitik, städtische 252.
Verkehrsstraßen 240, 242.
Versuchswerkstätten 85.
Verwaltungsgebäude 190.
Volksbäder 197.
Volksgärten 254.
Volkskunst 16.
Vorgärten 247.
Vororte 250.

Wahlkunst 87.
Waisenhäuser 197.
Waldfriedhöfe 188.
Wandmalereien der Biedermeierzeit 81.

Wandteppiche 42.
Warenbuch 96.
Warenhaus 221.
Webekunst 104.
Weberei 66.
— orientalische 105.
Weltausstellung, London 33, 44.
Welthandels, die Bauten des 201.
Weltmarktes, Gewinnung des 88 ff.
Weltverkehrs, die Bauten des 201.
Werkbund, deutscher 92 ff.
Werkbundprogramm 97.
Werkstatttraditionen 25, 54.
Werkstättenunterricht 44.
Wertheimhaus in Berlin 221.
Wettbewerb für neuen Baustil 29.
Wiener Kunstgewerbe 83, 106.
Wiener Werkstätten 112.
Wohnhaus, das amerikanische 156.
— das antike 139.
Wohnhaus, das dänische 156.
— das deutsche 156.
— das englische 44, 148.
— der Renaissance 140.
— des 18. Jahrhunderts 141.
Wohnhausbau 138.
Wohnhauses, Neugestaltung des 34.
Wohnstraßen 244.
Wohnungsausstattung 172.
Wohnviertel 246, 248 ff.
Wolkenkratzer 203, 224, 258.

Zeichenunterricht 44, 85.
Zentralbehörde, städtebauliche 260.
Zinkindustrie 28.
Zonenbauordnung 246.
Zweckbauten 132, 181 ff.
Zweckmäßigkeit, Schönheit der 39.
Zweckverband 257.
Zunft 34, 94, 136.

Namen- und Ortsregister

Ägypten 62.
Amerika 104, 108, 110, 257.
Arts and Crafts Society 43.
Aſhbee, C. R. 43, 114, 115.
Augsburg 232.

Ballin, Mogens 66.
Barlach, Ernſt 62.
De Bazel 67.
Beardsley, Aubrey 68.
Beggarſtaffs Broth. 104.
Behrens, Peter 69, 78, 83.
Belgien 47 ff.
Benſon 115.
Berlage, H. P. 62.
Berlin, Anhalter Bahnhof 213.
— Güterverkehr 236.
— Leipziger Straße 243.
— Porzellan 109.
— Potsdamer Platz 237.
— Tiergarten 257.
— Wertheimhaus 221.
— Wettbewerb Groß-Berlin 238.
Bern, Kornhausbrücke 211.
Bindesböll 66.
Bing und Gröndahl 66, 109.
Birmingham Guild of handicraft 43.
Bode, Wilhelm 68.
Boſton 257.
Brooklyn 238.
Brown, Ford Madox 38.
Bruckmann, Verlag 69.
Burckhardt, Jakob 125, 209.
Burne-Jones 38.
Burnham, Arch. 225.

Cadbury 154.
Carlyle 186.
Chaplain 113.
Charlottenburg 167.
Charpentier 109.
Chicago 255.
China 105.
Chippendale 41.
Chéret 103.
Chriſtianſen, Hans 69.
Cobden-Sanderſon 43.
Colenbrander 67.
Crane, Walter 43, 100.

Dänemark, Freilichtmuſeen 193.
— Kunſtgew. Bewegung 66.
— Porzellan 109.
— Wohnhaus 156.
— Werkbund 95.
Darmſtadt 69.
Daumier 103.
Dehio 180.
Dehmel, Richard 48.
Delacroix 51.
„Dekorative Kunſt" 69.
Design and Industries Association 96.
„Deutſche Kunſt und Dekoration" 69.
Deutſche Werkſtätten für Handwerkskunſt 70.
Deutſchland 51.
— Citybildung 225.
— Denkmäler 183.
— Glaskunſt 110.
— Großſtadt 227.
— Keramik 108.
— Kunſtgewerbl. Bewegung 68, 74, 120.
— Möbel 116.
— Qualitätsarbeit 88, 95.
— Wohnbaukunſt 156.
Dickens, Ch. 224.
Dresden 70.
Dülfer, Martin 69.
Dürer, A. 127.

Düsseldorf 238.
Dijsseldorf 67.

Eberstadt, Rudolf 243.
Eckmann, Otto 68.
Eliot, Ch., Gartenarchitekt 254, 257.
Endell, August 68, 188.
England, Bodenverhältnisse 146.
— Buchkunst 100.
— Citybildung 223.
— Hausgerät 118 ff.
— Kunstgewerbliche Bewegung 33 ff., 67, 74.
— Wohnhausbau 145.
Ernst, Paul 31.
Essex 43.

Fiedler, Konrad 74.
Finch, A. W. 66.
Fisher, A. 43.
Frankreich, Glaskunst 110.
— Keramik 107.
— Kunstgewerbe 90.
— Plakat 103.
— Schmuck 113.
Fritsch, Theodor 251.

Gallé, Emile 110.
Gavarni 103.
Giotto 58.
Glasgow 43.
Goecke, Th. 248.
Goethe 23, 132, 199.
van Gogh 60, 65.
Groß-Berlin, s. Berlin.
Guild of Handicraft in London 114.

Haller, Hermann 62.
Hampstead, Gartenstadt 251.
„Hedebosningens Fremme" 66.
Heine, Thomas Theodor 69.
Hellerau bei Dresden 70, 251.
Hildebrand, Adolf 219.
Hirth, Georg 68.
Hoffmann, Josef 84.
Holland 67, 95, 156.
Horta 66.
Howard, Ebenezer 251.
Huber, Patrix 69.
Hudson 238, 259.
Hüttenau bei Essen 252.

Japan 68, 105.
Java 67.
Jeffrey 43.
Jensen, Georg 66.
„Jugend" 68.
Israels, Josef 59.

Kelmscott-House 43.
Keßler, Harry Graf 68.
Koch, Alex., Verlag 69.
Kopenhagen 67, 109.
Köpping 110.
Krüger, O. F., München 69.
Krupp, Friedrich 165.
Kyster, Anker 66.

de Lagarde 31.
Lalique, René 112.
Lamprecht 93.
Läuger, Max 108.
Lauwericks 67.
Leistikow, Walter 68.
Lemmen, G. 66.
Lessing, G. E. 23, 51.
Lettré, E. 113.
Letchworth, Gartenstadt 251.
Lever, Schokoladenfabrik 154.
Liberty 43, 105.
Lichtenberg bei Berlin 167.
Lichtwark, Alfred 52, 68.
London 223.
— City 225.
— Hydepark 254.
— Old Broad Street 242.
— Parlamentsgebäude 40.
— Regents Quadrant 243.
— Weltausstellung 33, 44, 119.
Luther, Martin 51.

Macaulay 223.
Mackintosh 43.
Mackintosh-Macdonald 68.

Manet, Ed. 58.
Manhattan Island 224, 238.
March, Otto 178.
Mathildenhöhe in Darmstadt 69.
Maximilian II. 29.
Meier-Graefe, A. J. 42, 68.
Meißen 109.
Menzel, A. 102.
Merton Abbey 38.
Messel, Alfred 39, 221.
Meyer, A. G. 212.
Michel 206.
Michelangelo 208.
Minne 62.
Monet 58.
Morris, William 35 ff., 41 ff., 51, 100.
— Wandteppiche 42.
Morris & Co. 38, 63.
Munch, Edward 60.
München 69.
Müngsten, Kaiser Wilhelm-Brücke 211.
Munthe, Gerhard 66.
Muthesius, Hermann 148.

Nancy 110.
Naumann, Friedrich 172.
Neukölln bei Berlin 167.
New Jersey 238.
New York, City 224.
— Wolkenkratzer 259.
— Zentralbahnhof 238.
Nicholson, William 104.
Nietzsche 77.
Norwegen 66.

Obrist, Hermann 68, 69.
Österreich 95.
Olbrich, Joseph 69.
Olmsted, Gebr., Gartenarchitekten 254.

„Pan" 68.
Pankok, Bernhard 68, 69.
Paris 103.
Parker und Unwin, Architekten 251.
Paul, Bruno 69, 83.
Pennsylvania Railroad Comp. 238.
Persien 105.
Peters, Carl 146, 155, 224.
Pryde, James 104.

Rathbone 43.
Ratshof bei Königsberg, Gartenstadt 252.
Ratzel, Friedrich 202, 234.
red house 38.
Richardson, Arch. 225.
Riehl, Wilhelm 72, 95, 140, 144.
Riemerschmid, Richard 69.
Rom, Bauanlagen im alten 180.
— Peterskirche 208.
Rosetti, Dante Gabriel 38.
Rote Haus, das 38.
Roty 113.
Ruskin 35 ff., 45, 46.
Rozenburg, Keramik 67.

Schinkel 24 ff., 183, 199.
Schmidt, Karl, Dresden 70.
Schmoller, Gustav 143.
Schultze-Naumburg 41, 81, 83.
Schwechten 213.
Schweden 193.
Schweiz 95.
Scott, Baillie 43.
Sédille, Paul 221.
Semper, Gottfried 27, 33, 44, 53, 73, 92, 119, 213.
Serrurier-Bovy 63.
Sèvres 109.
Shaw, Norman 39.
Sheraton 41.
Skandinavien 66, 95, 156.
Sombart, Werner 17, 47.
South-Kensington-Museum 44.
Steinlen 104.
Stendhal 23.
Stockfeld bei Straßburg, Gartenstadt 252.

Taine, Hippolyte 140.
Tessenow, Heinrich 173.
Thackeray 224.
Thorn-Prikker 67.
Tiffany, Louis 110.

Toorop, Jan 67.
Toulouse-Lautrec 104.

Ulm 232, 252.
Unwin, R. 251
Upton 38.

van de Velde, Henry 46 ff., 52, 60, 66, 78, 106, 116.
Vereinigte Werkstätten 69.
Vernet 103.
Voysey, C. F. A. 43.

Waentig 90.
Wagner, Otto 84, 168.
Wagner, Richard 199.
Webb, Philipp 38.
Wells, H. G. 31.
Wertheim, Berlin 221.
Wien, Glaskunst 111.
— Kunstgewerbe 83, 106.
— Werkstätten 112.
Willumsen 62.
Wilmersdorf 167.
Wilton 43.
Winckelmann 23.
Worringer 76.

Zyl 62.

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 00338008 6
chm NK780.84X
Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe un